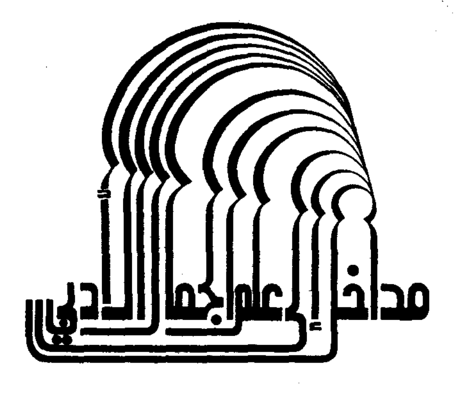
عبد المنعم تليمة

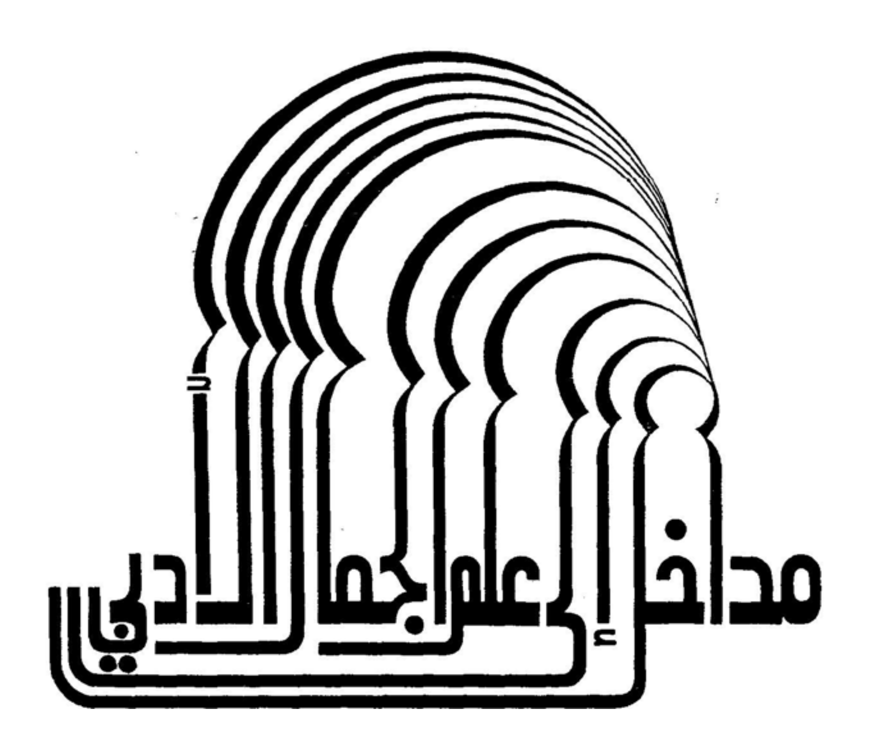
مداخل إلى علم الجمال الأدبي

مكتبة الأدب المغربي




مداخل إلى علم الجمال الأدبي

عبد المنعم تليمة



منشورات عيون

الكتاب : مداخل إلى علم الجمال الأدبي .

المؤلف : عبد المنعم تليمة

الناشر : عيون المقالات ـ ص . ب : 6714 ـ سيدي عثمان ـ البيضاء 40

الطبعة : الثانية ـ 1987 ـ الدار البيضاء

المطبعة : دار قرطبة للطباعة والنشر، 10 ، زنقة بيرون ، بلفدير ـ الدار البيضاء

الايداع القانوني : 75 / 1987 .

مقدمة

شهد القرن الماضي تحول الأنظار الفلسفية التأملية حول ظواهر المجتمع والانسان والتاريخ الى علوم تسعى إلى تمييز موادها وضبط مناهجها. ووصل بعض هذه العلوم ــ حول منتصف هذا القرن العشرين ــ إلى درجة عالية من التقدم المنهجي وإلى نتائج يعتد بها تاريخ العلم. ويمكن القول إن تاريخ العلم اليوم أحل ــ في تفسير كثير من الظواهر ودرسها ــ النتائج التي يتوصل إليها العلماء محل التأملات التي كان يصوغها المفكرون والفلاسفة. وليس الكلام هنا عن أن دور الفلسفة قد انتهى أو لم ينته، فهذا حديث آخر، وإنما الكلام عن أن (فلسفة كل علم) أصبحت تنهض على (نتائج) يتوصل إليها العلماء بعد تمييزهم لمادة هذا العلم وتمييزهم لمنهج ملائم لدرس هذه المادة. والظاهرة الفنية هي (المادة) التي يدور حولها المعترك العلمي اليوم، لتمييزها وللوصول إلى منهج ملائم لطبيعتها ولقد تنشأ علوم في المستقبل لدرس ظواهر أخرى، ولكن علم الفن ــ اليوم ــ هو آخر العلوم.

وقد حاولت في بحث سابق(1) أن أضع بين يدي القارىء العربي صورة الانتقال من (فلسفة الفن) إلى (علم الفن)، وأردت في ذلك البحث أن أقوم فلسفات الفن تقويما علمياً. وأضع اليوم بين يدي هذا القارىء صورة أخرى، هي صورة الانتقال من التقويم العلمي لفلسفة الفن إلى الأصول الفلسفية لعلم الفن. وتنهض هذه الأصول الفلسفية على نتائج توصل إليها الباحثون والعلماء الذين يؤمون هذا العلم. ولا ريب في أن التعريف بهذه الأصول إنما يفتح المجال الحقيقي للتطور المنهجي في الأبحاث العربية النقدية والجمالية، كما أنه يفتح المجال واسعاً للتقويمات والدراسات النقدية التطبيقية في التراث العربي الشعري والأدبي عامة.

(1) مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى 1973

لقد أفصحت هذه الأصول الفلسفية عن الصلات بين التعرف الجمالي من ناحية والمثل الأعلى الجمالي لدى الجماعة من ناحية ثانية، وبين التشكيل الجمالي من ناحية وخبرة الجماعة الجمالية والتكنيكية من ناحية ثانية، وبين العمل الفني من ناحية وتقاليد التاريخ الفني وحقائقه من ناحية ثانية، وبين موازاة الواقع رمزياً ــ في العمل الفني ــ من ناحية وحقائق الواقع الظاهر ذاتها من ناحية ثانية. وهذه الصلات هي الأسس التي تعين الناقد النظري فتجعل (نظره) علمياً، وهي التي تعين الناقد التطبيقي فتجعل عمله موضوعياً.

ولقد أتى حين من الدهر ــ فجر النهضة العربية الحديثة ــ كان الفكر العربي يعتمد فيه (الشك) سبيلا إلى صحة رواية أو خبر، وسبيلا إلى تحقيق النصوص وبيان منتحلها من أصيلها... الخ. وكان هذا سبيلا قوياً للنهوض في بواكيره، إذ أنه نهج عقلي يكسر حدة الولاء للنهج النقلي وللمسلمات التقليدية في درس التفكير والتعبير. أما اليوم فإن الفكر العربي يحاول الانتقال الى (العلم) في درس التراث العربي الشعري والأدبي القديم منه والحديث. وليس من قبيل المصادفة أن تكون الجهة العلمية ــ قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة القاهرة ــ التي صدرت عنها الحركة العقلية، هي ذاتها التي تصدر عنها الحركة العلمية. وهذه الصفحات التي أضعها بين يدي القارىء العربي، هي بعض مما بدأت تثمره جهود الباحثين في هذه الجهة العلمية، في اتجاه الدرس العلمي للتراث العربي الأدبي.

عبد المنعم تليمه

الفصـــل الأول

التعــرف الجمالــي

[كيفية التعامل الجمالـى مع الواقـع، مدخل إلى طبيعة الصلة الجمالية به]

إن الماهيـة الاجتماعيـة لعلاقات البشر بالطبيعة تنشىء ــ في بعض الصياغات الفكريـة ــ وهما يقصر (الواقع) على (المجتمع)، بينمـا الصحيـح أن الواقع ينتظـم الطبـيعي والاجتماعـي في آن. كذلك فان الماهيـة الجماليـة للفن تنشىء ــ في بعض الصياغات الفـكرية ــ وهما يقصر (الجمال) على (الفن)، بينما الصحيـح أن الجمال يوجد في الفن وفي غيره من الظواهـر والأحياء والأشيـاء.

إن الواقع أعم من المجتمـع، وإن الجمال أعم من الفن. وليس شك في أن تحديـد هذه المفهومـات الأربعة يحدد ــ في ذات الوقـت ــ علاقة بعضهـا ببعض.

الأساس هنا أن المفهوم الصحيح للواقع ولطبيعـة الصلة الجمالية به، مدخل ضروري الى المفهـوم الصحيح للمجتمع وإلى طبيعـة صلة الفن به.

(1)

يضـم الواقع ما هو مـادى موضوعي وما هو إنسانـي، أي أنه يضم علاقة البشـر بالطبيعـة وعلاقة البشر بعضهـم ببعض.

وهو ــ الواقع ــ ليس ثابتا وإنما هو في تطور دائب، والذي يحكـم تطوره هو مدى ما وصـل إليه البشـر في صلتهـم العمليـة بعالمهـم الطبيعـي، ومدى ما وصلت إليـه علاقاتهـم في نظامهـم الاجتماعي. ولأن عمل البشـر ضد الطبيعـة ــ للسـيطرة عليها وإخضاعهـا لأهدافهـم ــ عمل اجتماعي، فان أية صلـة ــ عمليـة، روحيـة، جمالية، فكريـة، علميـة ...الخ ــ بينهـم وبين عالمهم الطبيعي ذات طبيعة اجتماعية، أي أن كل صلة بالواقـع ــ الذي ينتظـم الطبيعي والاجتماعي في آن ــ صلة اجتماعيـة[1]. إن الجمال موجود موضوعـى في الواقع، في الطبيعة والمجتمع، لكـن صلة البشر الجماليـة بواقعهم صلة اجتماعية، لأنها مؤسسة على مستوى تطورهم العملى والاجتماعي وعلى مثلهـم الجمالى الأعلى. إن الخصائص الجمالية في الطبيـعة تتبدى وجودا حقا، أي وجودا مـستقلا عن إدراك البشر لها ووعيهـم بها. إن الخصائص ليست صناعة بشريـة كما أنها ليـست رغبات بشريـة، إنما يعى البشر منها بقدر تطورهـم التكنيكـي والعلمى والفكرى والروحي والجمالي.

كذلـك فإن الجمال في المجتمـع موضوعي، غير أنه ليس مصنوعـا جاهزا للبشـر، وإنما هو من صنعهم ومن خلقهم، يتبدى في حياتهم الروحيـة والفنية والنفسـية والاجتمـاعية والأخلاقية، وهو ثمـرة لمستوى تطورهم الفكـري ولعلاقاتهـم الاجتماعية.

والعلاقة بين الجمال في الطبيعة[2] والجمال في المجتمع لا تقل موضوعية عن موضوعية كل منهما. وأساس هذه العلاقة أن الجمال في الطبيعة كان قائما قبل بروز الانسان ونضج حساسيته الجمالية، لكن هذا البروز كان ــ في آن واحد ــ انتقالة هامة في تطور الجمال في الطبيعة وبداية لنشأة الجمال في المجتمع. بدأ البشر يتعرفون على الجمال في الطبيعة، وبدأوا ــ في ذات الوقت ــ يخلقون ــ ماديا وروحيا ــ جمالا على نهج قوانينها وعلى حسب تطورهم الفكرى والاجتماعي. هنا أصبح التعرف الجمالي يتصل بعناصر جمالية مادية وروحية، كذلك فإنه ــ التعرف الجمالي ــ لم يكن عملية بيولوجية وإنما كان عملية اجتماعية تنهض على وعي البشر وحواسهم المدركة والذائقة. لقد أصبح (الواقع) ثريا بعناصره الجمالية، وأصبح يبدي من هذه العناصر بقدر تقدم البشر في علاقاتهم بالطبيعة وفي علاقاتهم الاجتماعية.

(2)

توجد العناصر والخصائص والصفات الجمالية وجودا موضوعيا في ظواهر الطبيعة وأشيائها وأحيائها وفي ظواهر المجتمع وعلاقاته وأنماط سلوكه ومثله العليا.

إن هذا الوجود لا يتوقف على الوعي به، إذ هو وجود مستقل عن إرادة البشر وإدراكهم ومعرفتهم. ولقد كانت منابع النيل جميلة ــ جليلة؟ ــ قبل أن يكتشفها بشر، ولقد كانت صور القهر الاجتماعي قبيحة قبل أن يكتشف المنهج العلمي قوانينها. إن الظواهر والأشياء والأحياء والعلاقات ــ في الطبيعة والمجتمع ــ تتضمن عناصر وخصائص وصفات جمالية بغض النظر عن إدراك البشر لها، وبغض النظر عن تقويم الذوات المدركة إن وقعت تلك العناصر والخصائص والصفات في حيز الوعي والادراك. وهنا لابد من دفع الخلط ــ وسنحاول دفعه في وحدة تالية من هذا البحث نتناول فيها : التعرف والإدراك والتقويم ــ بين وجود العناصر والخصائص والصفات الجمالية وجودا موضوعيا، وبين التقويم الإنساني[3] لها. فليس جلال النيل ــ جماله؟ ــ متوقفا على تقويم من يسبح فيه أو من يروي أرضه من روافده أو من يشرب من عذب مائه، وليس قبح الحرب متوقف على تقويم من يخوضها منتصرا أو مهزوما معتديا أو معتدى عليه.

إن البشر ــ في كل طور تاريخي اجتماعي ــ يقع وعيهم على عناصر وخصائص وصفات جمالية في الواقع الطبيعي والاجتماعي. ويرتبط هذا الوعي الجمالي بالتقويم الجمالي الذي يتغير من طور إلى طور.

ويؤكد الوعي والتقويم الجماليان ـــ على الرغم من التطور والنسبية والذاتية فيهما ـــ موضوعية (الجمالي) في الواقع. ذلك لأن الوعي ـــ مصحوبا بالتقويم في عملية معرفية واحدة ـــ إنما لا يكون بغير (موضوع جمالي) كما أن هذا الوعي مرهون ـــ في صحة محتواه المعرفي ـــ بما يتضمنه من حقيقة ذلك الموضوع الجمالي. إن الوعي لا ينهض بمجرد الفكر والتصور، وإنما ينهض باكتشاف خصائص (موضوع) المعرفة. يتأسس على ذلك أن مقولات (الجميل، السامي، الجليل، الحسن، الوضيع، القبيح ... الخ)، إنما تشير إلى خصائص وصفات موضوعية.

(3)

إن المسعى الأول للبشر هو أن يعرفوا واقعهم ـــ الطبيعي الاجتماعي ـــ (عالمهم)، وإن غاية هذا المسعى هو أن يغير البشر هذا الواقع. إننا نفسر العالم لنغيره. وتتوقف قدرة البشر على تغيير واقعهم على قدر ما عرفوا عن هذا الواقع وتتوقف معرفتهم لهذا الواقع على المدى الذي وصلت إليه علاقتهم بالطبيعة ـــ سيطرة وإخضاعا وتوجيها ـــ والمدى الذي وصلوا إليه في تنظيم حياتهم الاجتماعية : إن التغيير مؤسس على المعرفة، والمعرفة ثمرة لمستوى تطور العلاقة.

ويعنينا هنا المعرفة الجمالية. وفي هذا السبيل فإن عملية التعرف الجمالي أساسية في الحياة البشرية هي إحدى العمليات المعرفية الأساسية. وموضوع هذه العملية ـــ كما سبق ـــ قائم في الطبيعة التي أخضعها البشر، وفي الطبيعة التي لم يخضعوها كما أنه قائم في حياة البشر وعلاقاتهم الاجتماعية وفي حياة الأفراد النفسية والروحية. ومهما يكن التعرف الجمالي حصولا أو وصولا ـــ الحصول مرحلة التعرف الجمالي الأولية، والوصول مرحلة الوعي الجمالي بالحقيقة الجمالية، وهي حقيقة (نوعية) و(نسبية) ـــ فإنه مشروط بمستوى تطور الجماعة عمليا واجتماعيا وبمثلها الجمالي الأعلى. وهنا ـــ في طبيعة التعرف والتقويم الجماليين ـــ تنهض مشكلات علمية وفكرية هامة :

تنهض المشكلة الأولى من هذا الأساس : إن العناصر والخصائص والصفات الجمالية ليست ثمرة للوعي ـــ التعرف. الإدراك ـــ وإنما هي وجود موضوعي يصل الوعي في كل طور تاريخي اجتماعي إلى امتلاك بعضها. يمهد ـــ عادة ـــ لتناول هذه المشكلة بأصول حول كيف يعي البشر واقعهم، وحول طبيعة ذات مدركة وموضوع مدرك، بين المدرِك والمدرَك، بين المعرفة والوجود[4]. ولكن من زاوية المعرفة الجمالية يتحدد المشكل

بالصورة التاليـة : ما علاقة التعرف الجمالـي وهو سبيل المعرفة الجمالية بالتعرف والادراك العاديين وهما سبيـل المعرفة البشرية عامـة؟

وتنهض المشكلة الثانية من هذا الأسـاس : إن التعـرف عامـة هـو أصل المعرفة عامـة، وسبيلـه الادراك الذي يتبعه تفسير. هنـا يكون الحصول على الوعي بالشيء أي يكـون (الحكم) حكما من أحكام الوجـود، حكـما بوجود المدرك. هذا عن التعـرف ــ الادراك ــ عامـة. أما عن التعـرف الجمالي فهو أصل المعرفـة الجمالية وسبيله الاحساس الذي يتبعه تقديـر (تقويم) هنـا يكون الحصول على الوعي بالجمال في الشيء.، أي يكون (الحكم) حكما من أحكام القيمة، حكـما بقيمة المدرك جماليـا. إذا كان ذلك كذلـك فإن المشكل يتحدد بالصورة التاليـة : إذا كان كل تعرف ــ جماليـا وغير جمالي ــ يقوم على كل الحـواس ــ حاسة تتآزر معهـا الخبرات السابقـة لبقيـة الحواس، وقد تشاركهـا في لحظة الترعف حاسة أو أكثـر ــ فليس ثمـة للتعرف الجمالي حاسة محددة يتم بهـا، أي ليس لهذا التعرف الخاص أداة معرفيـة خاصـة. وعلى هذا فما الذي يميـز هذا التعـرف الجمالي عن أي تعرف؟. وإذا كان أسـاس التعـرف الجمالي هو التقويـم الجمالي، وكان التقويـم عامـة ــ جماليـا وغير جمالي ــ إنما يرتـد إلى مصدر واحد هو الاحســاس، فما الذي يميـز هذا التقويم الجمالي عن أي تقويم؟ أي أن المشكل بعبارة أخرى هـو : ما خصوصيـة التعرف الجمالي بيـن كل تعرف؟ وما خصوصيـة التقويـم الجمالـي بين كل تقويم؟.

وتنهض المشكلـة الثالثة من هذا الأســاس : كل تعـرف قائـم على الادراك. وكل تعرف تقويمي قائـم على الادراك (يتبعه تفسيـر) والاحساس (يتبعه تقدير. تقويـم) وكل تعرف جمالي قائم على الادراك والاحساس والتقويم الجمالـي. إذا كان ذلك كذلك، فإن المشكل يتحـدد بالصورة التاليـة : إذا كان البشر يدركون الأشيـاء والظواهـر والأحيـاء إدراكات ليست متطابقة، ويحسونها إحساســات متباينة، فإنهم سينتهـون ــ طبعـا ــ إلى تقويمـات جماليـة مختلفـة. تثور ــ إزاء هذه التقويمــات الجمالية المختلفة ــ ثلاثة أمــور : ما قـدر الذاتية (التفاوت في التقويـم بين فرد وفرد، وبين جماعـة وجماعـة) هنـا؟. ومـا قدر الموضوعيـة (صلة التقويم بصفـات المقوم : الموجود الموضوعي المدرك المحســوس به)؟ وما قدر التاريخيـة (التفاوت في التقويـم بين مرحلـة تاريخية اجتماعيـة وأخرى)؟. بل ما صلـة هذه الأمـور الثلاثة ــ الذاتية الموضوعيـة. التاريخية ــ بعضـها ببعض في التقويـم الجمالي؟ بعبارة موجـزة : ما معيـار هذا التقويـم الجمالي؟.

هناك منحى أول : في البحث يتوجه فيه الباحث إلى درس حركة العقل في عملية تعرفه وإدراكه للصفات الموضوعية لظاهرة أو لشيء أو لكائن.

وهناك منحى ثان : في البحث يتوجه فيه الباحث إلى درس ثمرة تلك الحركة العقلية، وهي ثمرة تبين في الحصول والوصول اللذين أشرنا إليهما، أي في تحقق صورة المدرك في ذهن المدرك. وقد كان كل من المنحيين خاضعا للتأمل الفلسفي الذاتي قبل التقدم العلمي والتكنيكي الأخير الذي تأسس عليه أن اصطنع الباحثون في المنحيين أدوات العلم ومناهج العلماء. ومن جهة البحث الجمالي فإن العمل في المنحيين جميعا قد أصبح من مهمة علماء النفس الذين يدرسون إحصائيا وتجريبيا عمليات الادراك والاحساس الجماليين وعمليات الابداع الفني عند الفنانين. أما علماء الجمال ونقاد الفن فإن مجال بحثهم ليس هو ثمرة التحقق في الذهن وإنما هو ثمرة التحقق بالتشكيل، أي أن مجال بحثهم هو العمل الفني نفسه لا العمليات التي جرت قبل تشكيله.

وقد أخد علماء الجمال ونقاد الفن ـــ شأنهم شأن أصحاب كل نشاط معرفي بحثي يتجه إلى أن يكون علما ـــ يصطنعون أدوات العلم ومناهج العلماء.

ومهما يكن من أمر تمايز التخصصات واستقلال العلوم، فإن ثمة أصولا فكرية هي سند للأدوات العلمية، هذه الأصول هي التي صاغها الفكر العلمي أساسا علميا نظريا للمعرفة. وهنا ـــ في هذا الأساس العلمي النظري للمعرفة ـــ ثلاث مسائل :

المسألة الأولى :

هي أن وقع العالم على حواسنا ـــ وهو مصدر معرفتنا ـــ ينتج لنا أفكارا وصورا. وليست هذه الأفكار والصور موجودات موضوعية خارج ذواتنا، لأن الموجود خارج ذواتنا موضوعيا هو مفردات العالم ـــ الواقع ـــ وظواهره وأشياؤه وأحياؤه، إنما تلك الأفكار والصور هي (صورة) هذا الواقع. إن ما حصله وعينا وما وصل إليه من معرفة بالواقع، هو صورة هذا الواقع، وهي صورة لا تطابق الموجودات الموضوعية، لكنها ـــ هذه الصورة ـــ ليست بعيدة عن الموضوعية. كيف؟

هنا ستجيء المسألة الثانية :

وهي أن صحة المعرفة لا تنهض (بمجرد) الأفكار والصور، وإنما تنهض صحتها بقدر احتوائها على عناصر جوهرية من حقيقة الموجود المدرك، موضوع هذه المعرفة.

معنى هذا أن المدرك موجود موضوعي خارج ذواتنا مستقل عن وعينا به، لكن وعينا به ـ بالادراك وما يتبعه من تفصير وبالاحساس وما يتبعه من تقدير : تقويم ـ وإن لم يطابقه، فإنه ليس بعيدا عن (موضوعيته)، ذلك أن الوعي هو امتلاك عناصر جوهرية من حقيقة الوجود المدرك. معنى هذا ـ من زاوية ثانية ـ أن المدرَك موضوعي، وأن وعينا به تتحقق موضوعيته بقدر احتوائه على عناصر جوهرية من حقيقة المدرك. هناك عوامل تحد هذا القدر وتحدده. ما هي؟

هنا تجيء المسألة الثالثة :

وهي أن هذه العوامل يمكن درسها ومعرفتها علميا لأنها هي بذاتها الدرس العلمي لمستوى تطور الجماعة في تعاملها مع عالمها الطبيعي ولمستوى تطورها في تنظيم حياتها الاجتماعية.

معنى هذا أن معرفة الجماعة وعاء حافظ لخبرتها التاريخية. ومعنى هذا ـ من زاوية ثالثة ـ أن التعرف ـ الادراك ـ تاريخيا اجتماعيا محدود بخبرة الجماعة، وأن للتقويم ـ مهما يكن من أمر مقوماته الذاتية والانفعالية والفردية ـ تاريخا اجتماعيا مواكبا ـ ومطابقا في الكثرة من جزئياته ـ لتاريخ التعرف، وأنه ـ التقويم ـ محدود بخبرة[14] الجماعة.

هنا نكون قد اقتربنا من الارتباط بين التعرف والتقويم، ومهدنا للاقتراب من التعرف والتقويم الجماليين. ولا بد ـ إذا ـ من وقفتين، واحدة للتعرف وثانية للتقويم.

(4)

يفضي التعرف إلى معرفة بالواقع، لكنه لا يفضي إلى قيام (صلة) خاصة نوعية بهذا الواقع. وميزنا ـ في الفقرة السابقة ـ بين سبيل علماء النفس في درس التحقق الذهني وسبيل علماء الجمال والنقاد النظريين في درس التحقق التشكيلي. وهنا نميز بين سبيل أولئك في درس الحركة الذهنية والنفسية لحظة التحصيل والوصول المعرفيين، وسبيل هؤلاء في درس نتاج هذه الحركة أي أننا هنا نميز بين عملية التعرف ونتاج هذه العملية.

وباديء ذي بدء فإننا نقف في التعرف أولا عند بيان حده قبل تبيين حدوده : هو توجه وتنبه وقصد ويقظة حواس ووعي من المدرِك بأن المدرَك قائم خارجه متميز ومستقل عنه. وهو ثمرة التآزر بين القوى المدركة والحواس المتلقية، وبين التلقائي والارادي،

وبين الانفعالي والعقلي، وبين الخبـرات الراهنـة والخبرات الماضية. وهو ثمرة التازر بين صفـات المدرك وخصائصه وعناصره من ناحية، وصفات غيره وخصائصه وعناصره من ناحيـة ثانية، ثمرة التآزر بين جزئيات الأبنية والأنساق والصيغ. أي هو سبيل البشـر إلى عمليتي التجريد والتعميـم، خلق الصور والمفاهيـم، المعرفة. ونلتمس كل ذلك في (حـدوده) :

ــ التآزر هو الأســاس الأول للتعرف. ومن التآزر ــ كما سبق القول ــ ما يقوم بين الحواس المتلقية للخبـرة الراهنـة والقوى المدركـة التي تستحضـر ما استقـر في الحافظة والذاكرة من نتاج التثبيت والذكرى والتحديد. إن هذه القـوى المدركـة تكمل الخبـرة الراهنة ــ التي تتلقاها الحواس ــ بالإحياء والاسترجـاع للخبرات والحالات الشعوريـة والوجدانية والفكرية، وتنهض بالتأويل والاصطفـاء والتنـسيق والضبط، كما تنهض بالذكر وهو تلقائي، وبالتذكر وهو إرادي. أما الحواس المتلقية فإن العلاقة بينها (تكاملية) : فليس إبصار شيء معنـاه أن تتعطل الحواس الأخرى، كما أن هذه الحواس تعين الحاسـة المتلقيـة لمدرك ما بخبراتها مع هذا المدرك، فقد يبصر المرء شيئا وتستدعي حواسه في ذات الوقـت رائحة هذا الشيء أو ملمســه أو مذاقه.

ومهمـا يكن من أمر كل هذه القوى المتلقيـة والمستدعية فإنها تستجيب ــ كما سنرى في الفصل الثاني من هذا البحث ــ لحاجات عملية، كما أنها محكومـة في تطورهـا وطاقاتها بمستوى التطور التاريخي الاجتماعي : «مع هذا التطور الـذي لحق بالحاسة الروحية المتذوقة وبالشعور الجمالي لدى الانسـان، كانت حواسـه الخارجيـة ــ البصر والسمع والشم والذوق واللمس ــ قد تهذبت خلال النشـاط العملي. فقد صقل العمل حواس الانسان، وانتقل بها ــ عبر ملاييـن السنيـن ــ مـن ضيق الحـاجات العمليـة الخشنـة إلى ثراء الحالات الشعوريـة والاحساسات الانسانيـة. فإذا كان النشـاط العملي للبشـر مصدرا لثقافتهم وخبرتهـم، فإنه في ذات الوقت أساس لتطـور حواسهـم من صورتهـا الغريزية البدائيـة إلى صورتها الانسانيـة الراقية : فلقد أصبحت حواس الانسان الأول حواسـا (إنسانية) عندما اكتـسبت، باعتبارهـا وسائل للانسان في صلته العملية بعالمه الطبيعي والاجتماعي، رهافة ومقـدرة بتقدم تلك الصلة وتطورهـا. فالعين قد اكتـسبت وظيفتهـا الانسانية لما استوعبت عملهـا النفعي المباشر من نظـر ورؤية وإبصار، وتجاوزته إلى الملاحظة المتعمدة والمراقبة المدققـة والرنو المتأمل، أي صارت العين عينا إنسانية لما أصبحت وظيفتها ــ مع الجانب النفعي ــ العملي ــ مصدر إمتاع وإشباع شعوري. وصارت الأذن أذنا إنسانيـة لما صقلت قدرتهـا على نقل الموجـات الصوتية وعلى تعيين

أنواعهـا ودلالاتهـا. كذلك تهذبت حواس الشم والذوق واللمس، ونمت طاقاتها على توصيل آثار المنبهـات الخارجية إلى المخ فأمدت الانسان بكثير من الخبرات عن عالمـه[6]».

— وكما يتم التآزر في التعرف بين الحواس المتلقيـة والقوى المدركـة المستدعية كذلك، فإن التآزر يتم بين صفات المدرك وعناصره وخصـائصه التي تقع — أثنـاء التعرف — في متناول التلقي والاستدعاء. أي أن المعروف يتبدى (كـلا) بما أبدى من صفاتـه وعناصـره وخصائصـه، كما تبدي العارف (كـلا) بما أعمـل من حواسـه المتلقية وقواه المدركة المستدعية. إن المتعرف لا يصـطنع أداة معرفية مخصوصة ليتعرف على عنصر مخصـوص من عناصر المدرك. كذلك فإن المدرك لا يبـدي عنصرا واحـدا منعزلا عن صلاتـه وتفاعلاته بغيره من العنـاصر، كما أن المدرك بكل عناصره — التي وقعت في متناول الحواس المتلقية والقوى المستدعية — إنما يتبدى متصلا ومتفاعلا بغيره من المدركـات. وهذا ما يفسر قدرة البشر على إدراك الانساق والصيـغ والابنيـة، مستعينين بوجـوه التقارب والتشابـه، وبوجـوه المخالفـة والمشاركـة.. الخ.

— والتعرف سبيـل التجريـد إذ هو يخلص المدركـات من صفاتها غير الاساسيـة وهو سبيل التعميم إذ هو يعين على بيـان الخصوصيـة والنوعية. والتجريـد والتعميـم هما الأصل في المعرفـة البشريـة : «.. ووصول الذهـن البشري إلى تكوين المفاهيـم المجردة وإنشـاء الرموز هو أولى القرائـن المشيرة إلى تقدم هذا الذهن وإلى نمو طاقتـي التجريـد والتعميم فيـه : فالتجريـد هو القدرة على تخليص الصفة المشتركـة بين مجموعـة من الجزئيات والاشياء والوصـول إلى الكليات من خلال تحليل الجزئيـات ومعرفتها أو هو انتزاع الكلي من الجزئـي بتخليـص المعنى من المـادة، بحيث يمكن استحضـار الشيء من غير أن يرتبط هذا الاستحضـار بشروط الوجود المادي وبشروط الزمـان والمكـان والتعميم هو إطلاق هذه الصفات المستخلصة — أو المعانـي المجردة — على كل الجزئيـات والاشياء التي تشترك في تلك الصفـة، مع اتساع هذه الصـفة لما يستجـد من جزئيات وأشياء داخل نفس المجموعة[7]» إن التعرف — على هذا — حالة (عقلية)، فهو يختلف عن العاطفـة التي هي حالة (وجدانية)، وعن الاحسـاس الذي هو حالة (انفعاليـة). إن التعـرف أصل المعرفـة. والتعـرف بذاته لا ينتهي إلى الصلات الخاصـة بين البشر وواقعهـم — الصلـة الروحية، العقليـة، النفعية، الجمالية... الخ — لكنه، لأنه سبيل كـل معرفـة سند أولى لكـل صلـة خاصة نوعية. إن التعـرف ينتهي بمعرفـة لا بصلـة.

لا يقيم التعرف بذاته ـــ وإن يكن أصل المعرفة ـــ صلة خاصة نوعية بين المتعرف وعالمه. ما الذي يقيم هذه الصلات الخاصة النوعية ـــ النفعية، الروحية الجمالية،... الخ ـــ بين البشر وعالمهم، واقعهم الطبيعي والاجتماعي؟؟. أساس كل هذه الصلات التقويم (التقدير) وهو يرتبط ـــ يتبع ـــ الاحساس، لا التفسير الذي يرتبط ـــ يتبع ـــ التعرف. ولقد سبق القول إن الذي يجعل تعرفا ما (جماليا) إنما هو التقويم الجمالي، فكأننا قلنا هناك ـــ ونقول هنا ـــ إن التعرف الجمالي هو الاحساس الجمالي.

في عملية التعرف يكون التوجه ـــ الارادي ـــ إلى الحصول على صفات المدرك الموضوعية وعناصره، وتكون هذه الصفات والعناصر بارزة في اتصال بعضها بالبعض الآخر، وفي تفاعل بعضها مع البعض الآخر. أما في عملية الاحساس فإن الفعل ـــ غير الارادي ـــ إنما يكون لأثر صفات المدرك الموضوعية وعناصره على حواس المدرك المتلقية وقواه المستدعية، وتكون هذه الصفات والعناصر (محسوسة) بقدر اتصالها بتلك الحواس والقوى وبقدر تفاعلها معها.

وفي عملية التعرف يكون التوجه الارادي إلى الحصول على معرفة بجميع الصفات والعناصر والخصائص التي اتصلت بها الحواس المتلقية والقوى المدركة. وهنا يخلص المتعرف هذه الصفات والعناصر والخصائص من نتائجها (الانفعالية) مع حواسه، لأن الشأن إنما هو للوصول إلى (موضوعية) هذه الصفات والعناصر والخصائص. أي الوصول إلى (نوعية) المدرك وتمايزه عن غيره من المدركات.

النتيجة هي التعميم. أما في عملية الاحساس فإن التفاعل غير الارادي إنما يصل إلى صفة فردة أو عنصر فرد من صفات المحسوس وعناصره. إن الاتصال هنا ـــ بين (المتلقي) والمحسوس ـــ يتم في (ظروف) محددة خاصة.

إنه لا يكون بين جميع (صفات) المحسوس وجميع (حالات) صاحب الحواس، وإنما يكون بين صفة فردة من صفات المحسوس وحالة خاصة ـــ جسمية ونفسية و(حسية) ـــ للمتلقي. **النتيجة هنا هي التخصيص.**

هنا يمكن القول إنه يسهل صياغة نتيجة التعرف (التعميم)، وتصعب صياغة نتيجة الاحساس (التخصيص)[8]، بل إنه يمكن لمتلق أن يتصل اتصالا (مثمرا) بمحسوس ويصعب عليه في ذات الوقت أن يتعرف على هذا المحسوس.

ينتهي كل إحساس بتقويم يحدده. ويكون الاحساس جماليا إذا انتهى بتقويم جمالي :

هذا البناء على الطراز الفرعوني.
وهو بناء مريح : تقويم نفعي.
وهو بناء رائع : تقويم جمالي.

ليس هذا التقويم ثمرة لصفة موضوعية من صفات المحسوس به، ولكنه يشير ــ إن كان الاحساس سويا ــ إلى صفة موضوعية في ذات الوقت. إنه يدل على صفة موضوعية وإن لم يطابقها.

إنه متميز وخاص. إنه ثمرة لخبرة فريدة لا تطابق غيرها من خبرات المتلقي، ولا تطابق خبرة من خبرات غيره من البشر. إنه لا يتصل بالنوعية : التعميم. ولكنه يتصل بالعينية : التخصيص.

كل صلة هي تعامل نوعي خاص مع الواقع
والصلة الجمالية هي تعامل جمالي مع الواقع.

فإذا كانت الحواس المتلقية والقوى المتعرفة المستدعية ــ أدوات الاحساس ــ مرتبطة في نموها ودرجة تطورها وتلقيها واستدعائها بمستوى التطور العملي والتنظيم الاجتماعي للجماعة، فان هذه الصلة ذات طابع اجتماعي.

وإذا كانت الظواهر والأحياء والأشياء ــ في الطبيعة والمجتمع ــ تضم من الصفات والعناصر والخصائص أكثر مما وقع في متناول الاحساس، وإذا كان ما وقع في متناوله إنما هو مرتبط بذلك المستوى من التطور العملي والتنظيم الاجتماعي للجماعة، فإن هذه الصلة ذات طابع اجتماعي.

إن عنصرا من عناصر الجمال في شيء ما لا يبرز في الاحساس الجمالي ولا يصاغ في التقويم الجمالي بحقيقته الموضوعية فحسب، وإنما يبرز استجابة لحاجة روحية جمالية وحسب طاقته على الوفاء بهذه الحاجة. فإذا كانت الحاجات الروحية والجمالية للافراد لا تتجاوز ذلك المستوى من التطور، فان الصلة الجمالية ذات طابع اجتماعي.

إن الصلة الجمالية بالواقع ــ بخصوصيتها وعناصرها الذاتية والفردية ــ صلة اجتماعية.

وهذا الأمر ــ اجتماعية الصلة الجمالية وطبيعة المعرفة الجمالية ــ موضوع الفصل التالي ــ المعرفة ــ من هذا البحث.

مراجع وهوامش

(1) ــ راجع الفصل الرابع والثلاثين (ص 711) من المجلد الثاني، من مجموعة Great books of the Western World, London, 1952.

(وسنشير إلى هذه المجموعة بعد ذلك بالحرفين : G.B).

وراجع كذلك (ص 90) من كتاب :

The hidden God, by Philip Thody, London, 1976.

(2) ــ راجع ــ من وجهة نظر مثالية ــ ما يلي :

Hegel, The Philosophy of history, First Part, P. 219, (G.B).

(3) ــ راجع ــ من وجهة نظر مثالية ــ ما يلي :

ــ كتاب هيجل السابق، القسم الثاني، ص 267.

وراجع في نفس الأمر ــ من وجهة نظر مختلفة ــ ما يلي :

ــ عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، سنة 1977، الفصل الأول من الباب الثاني.

(4) ــ راجع الفصلين السابع، والثامن عشر من المجلد الأول، في مجموعة : (G.B).

وراجع كذلك مقدمة كتاب جولدمان المذكور في الهامش الأول.

(5) ــ راجع ــ في طبيعة كل من التعرف والتقويم والتاريخ الاجتماعي المحدود بخبرة الجماعة لكل منهما ــ ما يلي :

(ا) الوحدات (5 ــ 6 ــ 18 ــ 43) في مجموعة (G.B).

(ب) جيروم ستولنتيز : النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، مطبعة عين شمس، 1974 م، صفحات :

(ج) 44، 54، 55، 58، 86، 87، 110، 111.

Critical Theory since Platon, edited by Hazard Adams, New-York, 1971, P. 1055, P. 1141.

(6) ــ عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب، ص 15.

(7) ــ المرجع نفسه، ص 23.

(8) ــ راجع الوحدات (6، 18، 22، 24) من المجلد الأول في مجموعة : (G.B).

الفصل الثاني

المعرفة الجمالية

النوعية مدخل إلى الماهية

وصلنا في الفصل السابق (التعرف) من هذا البحث ــ إلى أن قدرة البشر على تغيير واقعهم على قدر ما يعرفون عن هذا الواقع. ووصلنا إلى أن سبيل البشر إلى معرفة واقعهم واحد هو الادراك ــ المقترن بالتفسير ــ الذي يفضي إلى : المعرفة. كما وصلنا إلى أنه بجانب معرفة الواقع، هناك «الصلة الجمالية» بهذا الواقع. وسبيل البشر إلى هذه الصلة واحد هو الإحساس ــ المقترن بالتقدير ــ الذي يفضي إلى : صلة خاصة نوعية هي الصلة الجمالية. وهنا نقول : إن صحة المحتوى المعرفي لثمرة الإدراك والتفسير، إنما تتبدى فيما يفصح عنه هذا المحتوى من «حقائق» المدركات، أي أن صحة المعرفة لا تنهض بالمفاهيم والأفكار والتصورات والصياغات النظرية مجردة، وإنما تنهض صحتها على احتواء تلك المفاهيم والأفكار والتصورات والصياغات على حقائق أساسية تتصل «بماهية» موضوع المعرفة. وبطبيعة الحال فإن هذه المعرفة ليست «علماً» ولكن العلم، وهو يصوغ الفروض ويضبط المناهج والطرائق والأدوات، لا يمكن أن يغفل التراث المعرفي للبشرية. إن المعرفة تتصل اتصالا حميما بالعلم، فهي وإن لم تنته بذاتها إلى «الحقيقة العلمية» إلا أنها «المادة» العقلية والفكرية للعلماء، كما أنها «البداية» الضرورية لفروض العلم ومشكلاته. نريد أن نقول : إن معرفة الواقع مبذولة ــ بدرجات متفاوتة للبشر، وأن العلم نشاط معرفي مخصوص ينهض به بعض البشر : العلماء.

هذا عن «المعرفة» أما عن «الصلة» فإنها تثمر ضربا خاصا نوعيا من ضروب المعرفة، يتصل ــ بصورة خاصة ــ بحقيقة المعروف «الموضوعية»، لكنه ليس «مادة» أساسية ومباشرة من مواد العلم. إن الصلة الجمالية بالواقع تثمر معرفة جمالية بهذا الواقع. وتحتوي هذه المعرفة الجمالية ــ على الرغم من نهوضها على التقويم الذاتي، وهو عاطفي انفعالي روحي ــ على عناصر موضوعية أساسية تتصل بحقائق المدركات من ظواهر وأشياء وأحياء وعلاقات. وذلك لأن سلامة التقويم الجمالي ليست هي التي توجد الصفة الجمالية في المدرك، وإنما موضوعية الصفة الجمالية في المدرك هي التي توجد سلامة التقويم الجمالي، إذا كان التعرف الجمالي (الإحساس) سوياً. يمكن القول بعبارة أخرى : إن الصلة الجمالية بالواقع مبذولة ــ بدرجات متفاوتة ــ للبشر، وإن الفن نشاط جمالي مخصوص ينهض به بعض البشر : الفنانون.

إن هذا كله ينتهي بنا إلى نفي التضاد بين «العلم» و«الفن»، ولكنه ينتهي بنا في ذات الوقت إلى التمييز بينهما : إذا كان هناك سبيل واحد أمام البشر إلى «معرفة» واقعهم، فإن هناك سبيلين إلى «التعامل» مع هذا الواقع، سبيل العلم وسبيل الفن. أداة كل منهما إلى الحقيقة مخصوصة، كما تتبدى الحقيقة في كل منهما بصورة خاصة.

وهكذا نجد أنفسنا بصدد تمييز المعرفة الجمالية، بعد أن ميزنا ــ في الفصل السابق ــ الصلة الجمالية. وهاهنا تبرز ضرورة الموقف «النقدي» من المناهج الفكرية في تمييزها لهذه المعرفة(1) الجمالية : إن المثالية ــ موضوعية وذاتية ــ قد أنكرت الوجود الموضوعي وجعلته تصوراً ذهنياً وشكلا ظاهراً للفكر، أي أنها جعلت الوجود من خلق الوعي، الموضوعي من خلق الذاتي. إن الوجود الحق ــ في المثالية الموضوعية ــ هو عالم المثل وصفته النموذجية والسرمدية والكمال. أما الوجود المدرك المحسوس فليس سوى صورة جزئية شائهة من ذلك الوجود الحق. والوجود الحق ــ في المثالية الذاتية ــ هو الذات، هو الوعي الإنساني، أما العالم خارج الذات فهو من خلقها، ووجوده متوقف على إدراكها. فإذا كانت الذوات تتغاير، وإذا كانت كل ذات تخلق «العالم» على صورة خاصة، فليس هناك عالم واحد موضوعي، وإنما هناك عوالم بعدد الذوات المدركة. وواضح أن هذا النظر المثالي ينتهي إلى إهدار موضوعية الصفات الجمالية في الظواهر والمدركات والعلاقات، وإلى جعل الجمال من خلق الذات الفردية المدركة. كما أن هذا النظر ينتهي إلى الانشغال بالبحث عن «ملكات» وأدوات معرفية خاصة وجدانية ونفسية. ويؤدي هذا ــ في الجمال ــ إلى تفسير الصلة الجمالية بملكات معرفية مخصوصة، وإلى تفسير المعرفة الجمالية بالطوابع الفردية والذاتية فحسب. ويؤدي ــ في الفن ــ إلى البحث عن الحقائق النفسية والذاتية، أي إلى البحث عن الفنان في عمله الفني. ومن المثاليين: الماديون الميتافيزيقيون الذين فسروا الصلة الجمالية بصفات طبيعية «واقعية» في الظواهر والأحياء والأشياء والعلاقات، ومن هنا أهدروا ــ في تفسير المعرفة الجمالية ــ العناصر الذاتية والفردية كما أهدروا الحاجات العملية والروحية، وهي ذات طوابع اجتماعية. ويؤدي هذا ــ في الجمال ــ إلى أن الصفات الجمالية ــ طبيعية واجتماعية ــ هي التي «تدعو» إلى صلة جمالية بها، وهي التي تقيم هذه الصلة، ويؤدي إلى أن المعرفة الجمالية ضرب من ضروب المعرفة «العلمية». ويؤدي هذا ــ في الفن ــ إلى البحث عن الحقائق الطبيعية والاجتماعية، أي إلى «طبيعة» تطلب صورة الواقع منعكسة مرآويا في العمل الفني. وليس شك الآن ــ بعد التقدم العلمي والتكنيكي في الربع قرن الأخير ــ أن رد الصلة الجمالية إلى «ملكات» معرفية مخصوصة قد تجاوزه العلم بشوط طويل، بعد أن تجاوز «نظرية الملكات» ــ أحد أصول الفكر المثالي في القرن الماضي ــ وبعد أن أبدى المدرك كلا والمدرك كلا. وتأسس على هذا أن رد المعرفة الجمالية إلى طوابع فردية وذاتية أصبح محدودا لا يرد في الفكر الجمالي إلا في كتابات غلاة المثاليين الذاتيين. كذلك فإن رد الصلة الجمالية إلى «صفات طبيعية واجتماعية» تقيم بذاتها صلة البشر الجمالية بها قد تجاوز

العلم بشوط طويل، بعد إذ أبدى حركات الذات المتعرفة نحو موضوع المعرفة، وما يقف وراء هذه الحركة من حاجات جمالية وروحية فردية واجتماعية. وتأسس على هذا أن رد المعرفة الجمالية إلى ضرب من المعرفة «العلمية» قد أصبح محدوداً لا يرد في الفكر الجمالي إلا في كتابات غلاة الماديين الميتافيزيقيين. أما عن الفن في مناهجهم فإن طلب حقائق الواقع منعكسة مرآويا في الفن أصبح فهماً «جلفا» لا يقف عنده باحث اليوم، إذ تجاوز البحث العلمي طلب «الواقع في الفن» — وهو الطلب الذي ينشغل في الأعمال الفنية بصور الواقع عن «تصويرها» — إلى طلب «الفن في الواقع» وهو الطلب الذي يفسر الظاهرة الفنية في علاقاتها بغيرها من الظواهر بعد أن يفسرها في ذاتها. كذلك فإن طلب الحقائق النفسية للفنان «من عمله» يشغل عن طلب تشكيل هذه الحقائق النفسية جمالياً «في عمله». ولقد أصبح التحقق الإبداعي للحقائق النفسية في الأذهان من شأن عالم النفس، كما أصبح التحقق التشكيلي في الأعيان من شأن عالم الجمال وناقد الفن. إن حقائق واقعية ونفسية تفسر المثير الأولى الذي يحفز الفنان إلى الإبداع. ومسعاه ليس صياغة مفاهيم وأفكار حول تلك الحقائق، وإنما مسعاه هو التشكيل الجمالي لموقف ذي طبيعة نفسية فكرية اجتماعية. وتتبدى عناصر الموقف مشكلة، لذا لا يمكن فهمها و لا «الحديث» عنها إلا بقرائن تشكيلية. إن الفنان لا يواجه المثير وإنما يستجيب له، وهو لا يصوغ الموقف وإنما يشكله. فالتشكيل سبيل الفنان إلى إعادة «ترتيب الأوضاع» في عالمه النفسي، وإلى إعادة «بناء العلاقات» في عالمه الواقعي، للوصول إلى واقع نفسي وروحي واجتماعي أكثر كمالا وتناغماً وانسجاماً. لهذا كله فإن المشكل الذي يواجهه الفنان هو مشكل تشكيلي. ولقد أصبح هذا المشكل التشكيلي هو «المادة» المتميزة التي تحدد مجال البحث الجمالي والفني. لقد صار مشكل الفنان والناقد واحداً. وتأسيساً على هذا فإن أي استخلاص واقعي لا تدل عليه قرينة تشكيلية إنما يقع في مجال أصحاب علوم الاجتماع والتاريخ والاقتصاد و لا يقع في مجال أصحاب علم الجمال والنقد الفني الذين يدلون على الواقعي بقرائن تشكيلية. كذلك فإن استخلاص أية حقيقة نفسية لا تدل عليها حقيقة تشكيلية إنما يقع في مجال أصحاب علم النفس و لا يقع في مجال أصحاب علم الجمال والنقد الفني الذين يدلون على الحقائق النفسية بالحقائق التشكيلية.

اتجه بحثنا هنا إلى التمييز بين معرفة ما هيتها (علمية)، ومعرفة نوعية ماهيتها (جمالية). ولم يكن يفيدنا — وإن أفاد في مجالات أخرى غير البحث الجمالي — أن نعتمد التصنيف الأرسطاليسي للمعرفة، وقد رأى أرسطو فيه أن وظيفة المعرفة تحدد نوعيتها،

ورأى فيه للمعرفة ثلاث وظائف مدارها أن الناس تطلب المعرفة لتطلع أو لتنتفع أو لتبتدع. ولم نعتمد التصنيف البيكوني الذي نهض على ملكات عقلية ثلاث هي العقل والتخيل والذاكرة. ولم نعتمد القول بالتضاد بين معرفة مباشرة حدسية ومعرفة غير مباشرة «انتقالية» برهانية أو استدلالية، و لا القول بالتضاد بين معرفة مشخصة حسية ومعرفة مجردة عقلية، ولم نعتمد القول بالتضاد بين حقيقة موضوعية تصل إليها الأذهان وحقيقة صورية تستقل عن الأذهان. ولم نعتمد ــ أخيراً ــ القول بالتضاد بين صفة حقيقية تخصص ما هو موجود وصفة مثالية تُتَخيَّل لغير موجود.

إنما اتجه بحثنا إلى درس معرفة علمية ومعرفة جمالية، ليس لبيان التضاد بين علم وفن، وإنما لتمييز كل منهما عن الآخر. وما دام همنا الأساسي ــ في هذا الفصل من البحث ــ هو طبيعة المعرفة الجمالية، فإن وقفتين عند خصائص كل من «الجمالي»[2] و«الفني» ضروريتان في هذا السبيل.

(1)

إن صلة الإنسان الجمالية بواقع ذات «خصائص» فردية وذاتية، وهي ــ في ذات الوقت ــ ذات «طوابع» اجتماعية. كيف ؟ إن هذه الصلة «كيفية» تعامل بين «الفرد» وواقعه، وهي كيفية تثمر ضربا خاصا ــ ذاتيا موضوعيا ــ من المعرفة.

ويؤثر هذا الضرب المعرفي الخاص في تكوين المثل الأعلى الجمالي للجماعة ويتأثر ــ في ذات الوقت ــ بهذا المثل الأعلى الجمالي. إن ثمرة الصلة الجمالية ــ وتتبدى هذه الثمرة في فكر جمالي وتصورات وقيم ومثل عليا جمالية ــ تقع جزءا من البناء الثقافي للمجتمع، وهو البناء الذي يعكس طبيعة العلاقات الاجتماعية السائدة في هذا المجتمع ومستوى تطورها. وما دام البناء الثقافي محكوما باتجاه «فكري» عام معبر عن الأوضاع والعلاقات التاريخية الاجتماعية فإن ثمرة الصلة الجمالية محكومة بذات الاتجاه. ونستطيع القول هنا إنه على الرغم من خصوصية الصلة الجمالية وعلى الرغم من نوعية ثمرتها ــ أنقول بسبب تلك الخصوصية وهذه النوعية ؟ ــ فإن هذا الضرب من التعامل مع الواقع ــ الصلة الجمالية ــ ينهض بدور بارز في التغير التاريخي والاجتماعي، لأنه الضرب الذي تسطع فيه التناقضات من خلال ما يكشف عنه من وجوه تناغم ووجوه نشاز في السلوك والأعراف والمثل وظواهر الحياة الاجتماعية وطرائق الحكم.. إلخ. وتأسيساً على هذا كله فإن أمرين يتحددان بصدد العلاقة بين الصلة الجمالية والعلاقات الاجتماعية من ناحية وبين الصلة الجمالية وصور البناء الثقافي المختلفة من ناحية ثانية.

أولهما : أن الصلة الجمالية لها «خصوصية» إذ هي ليست «علاقة اجتماعية» كما أنها ليست انعكاساً آلياً للعلاقات الاجتماعية ــ كصور البناء الثقافي وأشكاله ــ وإنما هي صلة خاصة «ذات طابع اجتماعي» تكتسبه لأن ثمرتها ــ من الأنظار والنظريات والقيم والمثل والأفكار الجمالية ــ محكومة بما يسود البناء الثقافي للمجتمع : تشارك في تكوين هذا البناء كما تشارك في تغييره، وهي متأثرة بنهجه مؤثرة فيه.

وثانيهما : أن العلاقات الاجتماعية تحد الصلة الجمالية بتحديد آفاقها، وأن الصلة الجمالية تنزع نحو الإفلات من هذا الحد والتحديد، ثم إنها بطبيعتها تكشف «طبيعة» العلاقات الاجتماعية فتساعد على التغيير الاجتماعي.

إذن لا بد من بيان لهذه الأمور : نشوء الصلة الجمالية بطبيعتها الفردية الذاتية، ونشوء الطوابع الإجتماعية لهذه الصلة، ونشوء المثل الجمالي الأعلى لدى الجماعة.

رأينا ــ في موضوع سابق ــ أن التعرف «نفعي» إذا كان موجها بحاجة عملية ساعياً إلى تلبيتها، وأنه «جمالي» إذا وجهته حاجة جمالية روحية فسعى إلى تلبيتها. إن البشر لا يدركون كل صفات الظاهرة وكل عناصرها، وإنما تتوجه القوى المدركة إلى الصفات والعناصر التي تطلبها الحاجات العملية النفعية والحاجات الروحية الجمالية. ولقد تطور «الجميل» عن «النافع»، ثم نضجت الظاهرة الجمالية مستقلة عبر ملايين السنين من التطور البشري، لكن الجميل ــ بعد الاستقلال النسبي للظاهرة الجمالية «يتناقض» مع النافع تناقضا أصيلا : إن النشاط العملي للبشر مسير بغاياتهم، وكانت هذه الغايات ــ أول أمرها ــ نفعية، ولكن هذا النشاط العملي وما نشأ عنه من علاقات قد أنشأ حاجات نفعية جديدة وحاجات روحية جمالية وارتقى بالحواس والقوى المدركة حتى هيأها لصلة جديدة بين البشر وواقعهم هي الصلة الجمالية. لقد تبدت هذه الصلة في كل مظاهر الطبيعة وفي كل مظاهر الحياة الاجتماعية، ولقد تطورت حواس البشر المدركة والذائقة بحيث تدرك في كل تلك المظاهر والظواهر ما يبرزه مستوى التطور من عناصرها الجمالية وما يفي بالحاجات الإنسانية الجمالية والروحية. إن النشاط العملي ــ وهو يتوجه إلى تلبية الحاجات النفعية ــ أنشأ الحاجات الجمالية، وطور الحواس والقوى أدوات إنسانية تعين على تلبية هذه الحاجات : «... لقد كان الانسان يرى ــ بصورة غامضة ــ فيما يصنعه لونا من السيطرة على مادته ولونا من الشعور المبهم بتحقيق الذات عن طريق أولى للخلق والإبداع والتشكيل. غير أن هذا كان شعورا مبكرا بفرحة «الصنع» والقدرة على التحويل، لكن هذا الشعور الخلاق لم يتجسد في أعمال فنية

مستقلة. إنما بدأ الفن في وجوده المتميز عندما صار العمل «إنسانيا» أي عندما صار خاضعا لأهداف إنسانية واعية. فهنا تحول تاريخ الإنسان من أن يكون «تاريخا بيولوجيا» إلى أن يكون «تاريخا اجتماعيا» متبديا في أشكال ثقافية من بينها الفن. كذلك فإن العمل قد صاحبته المعاناة الجمالية وتطور معه الشعور الجمالي لدى البشر، وهو الذي طوره وأغناه. لكن هذا الشعور كان «فرحة فظة» بدائية عندما كان العمل في صورته الأولى الحيوانية، عندما كان متوجها فحسب إلى إرضاء الحاجات المعيشية والبيولوجية القريبة. فلما تطور العمل إلى صورته الإنسانية الواعية الهادفة ونشأت معه حاجات إنسانية جديدة تحول ذلك الشعور الجمالي البدائي إلى «متعة روحية». وارتباط هذه المتعة الروحية بالحاجة الانسانية يجعل الجميل يتضمن بالضرورة النافع و لا يتناقض معه، إذ يرى الانسان هنا، كمنتج، أن ما صنعه يحقق نفعا مباشرا ويلبي حاجة عملية قائمة، كما يرى فيه في نفس الوقت قدرته على الخلق وطاقته الإبداعية، وفي هذا أعلى مدارج المتعة الروحية والجمالية...»[3]. معنى الكلام هنا أن العمل ــ وهو نشاط جمعي اجتماعي ــ قد أقام الصلة الجمالية بين الإنسان وواقعه، وهي صلة ذات طبيعة فردية ذاتية اتخذت طوابع اجتماعية بعد مراحل طويلة من التطور البشري. ويهم هاهنا أن «الفعل» قد ولَّد «الانفعال»، وأن الصلة الجمالية قد أصبحت نشاطا إنسانيا أساسياً. ويهم كذلك أن هذه الصلة الجمالية قد أصبحت نشاطا إنسانيا أساسيا. ويهم كذلك أن هذه الصلة الجمالية قد صارت مصدر ضرب خاص من «المعرفة» بالواقع : ماهيته جمالية، ومادته الطبيعة والمجتمع بمظاهرهما وظواهرهما، ومجاله الحياة النفسية العاطفية الروحية، وأداته القوى المدركة والطاقات الذائقة. ويهم كذلك أن هذا الضرب الخاص من المعرفة ــ باعتباره كيفية تعامل مع الواقع ــ قد صار سبيل الإنسان إلى ضروب خاصة من «المعارف» تزيل غوامض وجوانب إبهام في عالمه النفسي والجسمي وفي واقعه الطبيعي والاجتماعي : إن الخبرة الجمالية ــ وهي ثمرة هذه الكيفية من التعامل مع الواقع ــ تعين على اكتشاف المركب في البسيط والناضج في الأولي، كما أنها تعين على أن يتطور البسيط إلى مركب والأولي إلى ناضج. فمن الإشارات الأولية ــ الايماء والايباء... إلخ تنمو صور مبكرة تتطور مع الخبرة الجمالية إلى طريق الوعي بالتجانس والتآلف. ومن خبرات جمالية أولية تتصل بصور من التنضيد والتنسيق تتراكم خبرات جمالية في اتجاه الوعي بالموازاة والتوازن، وفي اتجاه تحصيل عناصر النسبة والتماثل والتطابق، أي في اتجاه الوعي بالتكوينات والنماذج والأنماط. إن نضج هذه الخبرات الجمالية ــ بنضج الخبرة التاريخية الاجتماعية عامة ــ يؤهل التعرف الجمالي للوصول إلى «معارف» جمالية أعقد، ويؤهل الوعي الجمالي

لتحصيل هذه المعارف : تتجه هذه الخبرات الجمالية الناضجة ــ المركبة، المعقدة ؟ ــ إلى الوعي بحقيقة «التناظر» ومدارها أن اكتشاف عنصر من عناصر ظاهرة ما يعين ــ ضرورة ــ على اكتشاف كافة عناصرها.

وتتجه إلى الوعي بحقيقة «التناغم والانسجام» ومدارها أن الكيفية الصحيحة لترابط عناصر شيء ما تؤدي إلى التوصيل الصحيح لأثر هذا الشيء أو إلى الأداء الصحيح لوظيفة هذا الشيء. وتتجه إلى الوعي بحقيقة «التناسب» ومدارها أن الصلة الصحيحة بين عناصر شيء ما تؤدي إلى صحة قيام كل عنصر بدوره وإلى سلامة موقع كل عنصر من كافة العناصر، وإلى سلامة نهوض «الكل» بوظيفته.

وتتجه إلى الوعي بحقيقة «الإيقاع» ومدارها صلة العنصر بالعنصر وصلة العنصر بكافة العناصر، وهي الصلة التي تتضمن ــ بصورة غامضة التوافق والترجيع ــ وتنهض ــ بصورة واضحة ــ على التعاقب والترابط والتكرار. وبطبيعة الحال فإن «الوجوه الأخرى» من علاقات العناصر ــ نعني بالوجوه الأخرى : التنافر، النشوز، التناقض.. الخ ــ قد كانت تعين على نضج الخبرات الجمالية وعلى حصولها على «حقائق»الصفات والعناصر والخصائص الجمالية في الظواهر والأحياء والأشياء. إن «المصطلحات والدلالات الجمالية لألفاظ بأعينها» إشارات إلى خبرات البشر الجمالية : الجمال والجلال وما يدور في دائرتهما من «الرفعة، السمو، الحسن، الفتنة، الروعة، العظمة، البهاء، السناء، الكمال، الحلاوة، اللطف، الصباحة، الوضاءة، الملاحة، الظرف، الرشاقة... الخ. وما يكشف عن «حالات» من التعرف والتلقي : السرور، الرضا، الارتياح، الفرح، الحبور. وما يشير إلى «مشاعر» بالتناهي إزاء الجمال وباللاتناهي إزاء الجلال[4]»، وبالعجز الأليم الذي يرغبنا عن جليل وباللذة التي ترغبنا فيه.

هذا عن تكون «الخبرة» الجمالية بالواقع، أي ثمرة كيفية التعامل الجمالي مع الواقع. والصلة الجمالية ــ كما ذكرنا في موضع سابق ــ ذات «طبيعة» ذاتية فردية، فكيف تتخذ هذه الصلة «طوابع» اجتماعية ؟ وكيف ينضج مثل جمالي أعلى للجماعة ؟ ليس في البناء الثقافي للمجتمع ما ينتج عن العناصر الموضوعية في الطبيعة بذاتها، و لا ما ينتج عن الطاقات الذاتية للأفراد بذاتها. إن كل ما في البناء الثقافي للمجتمع إنما يعكس مستوى تطور العلاقة بالطبيعة وطبيعة العلاقات الاجتماعية يطبعان «الحاجات» الذاتية الفردية بطوابع اجتماعية، كما أنهما يحكمان استجابات الأفراد بهذه الطوابع. وهنا تصير الخبرات الجمالية ــ وهي ثمرات لصلة ذات طبيعة ذاتية فردية ــ إلى تعمم جمالي يعكس خبرة الجماعة ويكون مثلها الجمالي الأعلى. ويؤثر هذا المثل الجمالي الأعلى ــ

بعد تكونه ونضجه ــ في الخبرة الذاتيـة الفرديـة، فيحدها ويحددها، لكن هذه الخبرة ــ بطبيعتها ــ تعود إلى ذلك المثل الأعلى فتؤثر فيه بدورها. ينزع المثل الأعلى الجمالي للجماعة إلى تحديد الخبرة الجمالية الذاتية الفردية بحدود الآفاق المماثلة لتطـور الجماعة، وتنزع الخبرة الجمالية الذاتية الفردية إلى هز هذا المثل للوصول إلى آفاق أبعد. إن الصلة الجمالية تنزع ــ في اتجاه المثل الجمالي الأعلى، وفي اتجاه البناء الثقافي، ومن ثم في اتجاه العلاقات الاجتماعية القائمة ــ إلى التعديل والتغيير والتثوير.

وبدهي ــ بعد ما جاء في هذه الوحدة من البحث ــ أن المثل الأعلى الجمالي إنما يعكس «جمالية» القوة الاجتماعية المسيطرة في المجتمع، ولذلك فإن هذا المثل الجمالي الأعلى لا يتغير تغيراً أساسياً إلا بالتغيرات الأساسية (المراحل التاريخية الاجتماعية : الاقطاعية، الرأسمالية... إلخ) في حياة المجتمع. إن المثل الجمالي الأعلى يعكس جمالية مرحلة تاريخية كاملة من حياة المجتمع، و لا يتغير هذا المثل تغيرا حقيقياً إلا بتغير هذه المرحلة.

(2)

الجمالي أشمل من الفني. فالصلة الجمالية حقيقة من حقائق الوجود البشري عامة، تتبدى ما هيتها ونتائجها في كيفية تعامل تنشأ بين البشر وعالمهم الطبيعي والاجتماعي. أما الفن فنشاط جمالي مخصوص، ينهض به الأفراد الفنانون. يتبدى الجمالي عناصر وخصائص وصفات في الظواهر والأحياء والأشياء، ويعمل الفني في دائرة هذه العناصر والخصائص والصفات، لكن «تاريخ الفن» لا «يشخص» كل هذه العناصر والخصائص والصفات، كما أن «الأعمال الفنية» لا «تشكل» كل العناصر والخصائص والصفات الجمالية في واقع ما.

الجمالي كيفية تعامل أساسية مع الواقع، والفني يعتمد هذه الكيفية لكنه لا يستغرقها. الجمالي صلة خاصة أحد طرفيها كافة البشر الأسوياء، والفني نشاط مخصوص ينهض به أفراد فنانون.

ولقد رأينـا ــ في الفصل السابق من هذا البحث ــ أن التعرف الجمالي فردي ذاتي إذ هو نتاج التقويم الجمالي الناهض على الاحساس والتقويم، وأن المثل الأعلى الجمالي اجتماعي إذ هو وجهة قوى اجتماعيـة محددة تسيطر اجتماعيا وتتخذ في الحياة الثقافية والروحية وجهة واتجاهات تتفق ومصالحها.

ولقد رأينا كذلك أن التعرف الجمالي يؤثر في المثل الجمالي الأعلى للجماعة ويتأثر به، وأن المثل ينزع منزع التثبيت والتجميد، وأن التعرف ينزع منزع التعديل والتغيير والتثوير.

وكان معنى ذلك كله أن (التاريخ الجمالي) للمجتمع يعكس الانتقالات الأساسية في التاريخ العام لهذا المجتمع، وأن الخبرات الفردية الذاتية بنزوعها نحو زلزلة ذلك التاريخ الجمالي إنما تنهض بدور (نوعي) في التغييرات والانتقالات الأساسية في التاريخ العام للمجتمع. وها هنا سنرى في العمل الفني ما رأيناه في التعرف الجمالي. وفي التاريخ الفني ما رأيناه في التاريخ الجمالي.

إن العمل الفني ذو طبيعة فردية ذاتية وهو في ذات الوقت ذو طوابع اجتماعية، لأن التاريخ الفني اجتماعي، وكلاهما — العمل الفني والتاريخ الفني — يؤثر في الآخر ويتأثر به. وينزع التاريخ الفني — إذ يعكس اتجاه القوة الاجتماعية السائدة — منزع التثبيت، والتجميد، وينزع العمل الفني منزع الزلزلة والتغيير. ونقف — في الفصل الثالث من هذا البحث : العارف — عند الطبيعة الفردية الذاتية للعمل الفني وصلتها بالطوابع الاجتماعية. أما هنا فنقف عند التاريخ الفني للجماعة، وهو العاكس بمراحله للمراحل التاريخية الاجتماعية في حياة هذه الجماعة.

وثمة مشكلات نظرية ومنهجية يجد مؤرخ الفن أن عمله متوقف على صياغتها صياغة فكرية وعلمية صحيحة. وفي مقدمة هذه المشكلات النظرية والمنهجية مشكلة (الاستقلال النسبي) لتطور صور الثقافة — بل لتطور كل صورة من صورها — في سياق التطور التاريخي الاجتماعي العام لمجتمع من المجتمعات. ومن هذه المشكلات مشكلة (خصوصية الظاهرة الفنية) بين صور الثقافة المختلفة، وصلة هذه الخصوصية بالاتجاه الأساسي في البناء الثقافي من ناحية، وبقوانين التطور التاريخي الاجتماعي لهذا المجتمع أو ذاك من ناحية ثانية.

والمشكلة الأولى مركبة ولها صياغة فكرية علمية أساسية وحولها اجتهادات كثيرة. إنما يعنينا من كل ذلك جوانب للنظر تتصل بما نحن بصدده. فمن جانب أول وصل العلماء إلى أن الثقافة (الوعي الاجتماعي) — بكل صورها الفكرية والفنية والعلمية — انعكاس للوجود الاجتماعي وصياغة لحقائقه، وإلى أن هذا الانعكاس ليس آليا حرفيا كما أن هذه الصياغة ليست مرآوية سلبية.

وذلك لأن الصلة بين الوجود والوعي صلة تأثر وتأثير متبادلين دائمين وصلة تداخل وتفاعل دائبين. بل ان الوعي قد يسبق — في مرحلة من مراحل تطور المجتمع — الوجود ويوجه حركته نحو التغيير. ومعنى ذلك أن للثقافة استقلالا نسبيا عن الوجود الاجتماعي الذي تعكس علاقاته وحقائقه، بل ان لكل صورة من صور الثقافة استقلالها النسبي أيضا كما أن لكل منها (نوعية) بناء وتقاليد تتضمن عناصر خلاقة فردية وذاتية وإنسانية : «ان التحليل المنهجي يعتد بالقوانين العامة لحركة المجتمع وتطوره، كما يعتد في ذات الوقت بالقوانين الخاصة لحركة كل ظاهرة من ظواهر هذا المجتمع وتطورها، وسلامة التحليل ورقيه انما يتوقفان على بيان كيفية عمل القوانين الخاصة في ظل القوانين العامة. والقانون العام هنا — في علاقة الثقافة بالأساس المادي للمجتمع : علاقة الوعي الاجتماعي بالوجود الاجتماعي — أن الوجود هو المفسر للوعي، وأن الوعي تابع في حركة تطوره للوجود في حركة تطوره غير أن للثقافة — على الرغم من خضوعها للقانون العام السابق — قوانينها الخاصة التي لا تتعارض مع ذلك القانون. فللثقافة وهي تصوغ الحقائق الاساسية للوجود الاجتماعي استقلال نسبي عن هذا الوجود، كما أن لها وهي تعكس حركة تطوره تأثيرها الفعال في هذه الحركة. كذلك تتضمن الثقافة ملامح ذاتية وسمات وعناصر فردية. الثقافة — بهذا التقدير — ظاهرة من التعقيد والتركيب بحيث لا يمكن تفسيرها بعامل واحد، على الرغم من أن هذا العامل — تعبيرها عن الوجود الاجتماعي — هو مصدرها والأساس في تفسير مكوناتها ومضامينها. بل ان لكل صورة من صور الثقافة، أو لكل ظاهرة من ظواهرها العلمية والفكرية والفنية استقلاله النسبي، وطبيعته النوعية وقانون تطوره. كما أن كل صورة من تلك الصور تتضمن من الملامح الذاتية والجوانب والعناصر الفردية ما يجعل ردها إلى عامل واحد — في التفسير والتطور — عاجزا عن اكتشاف هذه الملامح والعناصر الذاتية والفردية...»[5] ومن جانب ثان فان الصياغة الفكرية العلمية لهذه المشكلة قد وصلت في بيان الصلة بين التاريخ العام لمجتمع من المجتمعات والتاريخ الثقافي لهذ المجتمع إلى ما يلي : إذا كان تاريخ مجتمع من المجتمعات انما يحدد مراحله العامة ما تعاقب على هذا المجتمع من أنظمة اجتماعية، فان التاريخ الثقافي لهذا المجتمع انما يحدد مراحله التحليل المنهجي لتلك الانظمة وما ينتهي اليه التحليل من طبيعة العلاقات الاجتماعية والطبقية في كل نظام منها. وإذا كان هذا هو القانون المفسر للظواهر الثقافية في مجتمع من المجتمعات، فان التاريخ الثقافي لهذا المجتمع لا يتم بناء هيكله عملياً الا ببيان الصلة بين القانون الخاص للتطور الثقافي والقانون التاريخي العام، إذ أن بيان هذه الصلة يحدد الاستقلال النسبي للبناء الثقافي والطبيعة النوعية المميزة لكل صورة من الصور الثقافية.

الانسانية وهذه الخصوصية هي التي تجعل للفن مسارا وقانون تطور متميزين ولكن هذا القانون المتميز يعمل وفق قوانين عامة هي قوانين تطور الوجود الاجتماعي[6]...».

إن الأساس المقدم فيما نحن بصدده ـــ التأريخ للفن ـــ هو عمل القانون الخاص بتطور الفن في دائرة القوانين التاريخية الاجتماعية العامة. هذا هو الأساس المنهجي للتأريخ للفن، لأنه ـــ أي هذا الأساس ـــ يبرز طبيعة الجمالية، التي لا يمكن أن تبرز الا بطوابعها التاريخية.

وليس ريب في أن هذا الأساس المنهجي هو المعين ـــ إلى جانب إبراز الأصل وهو : الطبيعة (الماهية) والطوابع (الطبيعة في ملابسات تاريخية محددة) ـــ على بيان مراحل تاريخ الفن وعلل تطوره أو تخلفه، وبيان الحاجات الجمالية المؤدية إلى نشوء الانواع الفنية وعلل تطور هذه الانواع أو انقراضها أو تعدلها أو استمرارها في غيرها... الخ، وبيان المبادىء والأصول الجمالية لنشوء المدارس والنظريات والاتجاهات والأساليب الفنية... الخ.

واضح مما سبق أن العمل الفني كالتعرف الجمالي : كلاهما فردي ذاتي. واضح كذلك أن التاريخ الفني لجماعة من الجماعات كمثلها الجمالي الأعلى كلاهما تاريخي اجتماعي. أي أن تاريخ فن جماعة من الجماعات إنما تعكس مراحله المراحل التاريخية في حياة هذه الجماعة. ومادام الأمر كذلك ـــ وهو كذلك علميا ـــ فإن تاريخ الفن في الحقيقة تاريخان : تاريخ يبدو فيه الفن جزءا غير مستقل عن الممارسة العملية، وهو تاريخ الفن البدائي. وتاريخ يبدو فيه الفن بعد تحول (التجمعات) البشرية البدائية إلى (مجتمعات) ذات أنظمة اجتماعية محددة. في التاريخ الأول كانت المظاهر والظواهر الروحية والثقافية والفنية في دائرة الممارسات العملية النفعية المباشرة، فإذا تضمن منتج ما تشكيلا جماليا. وكان غير مقصود فان هذا العمل كان (جماله في نفعه) وفي التاريخ الثاني برزت المظاهر والظواهر الروحية والثقافية والفنية ناضجة مستقلة عن الممارسات العملية النفعية المباشرة، وبرز لكل منها وظيفة و(نفع) في هذا التاريخ استقلت تلك الظواهر ـــ نسبيا ـــ عن الممارسة العملية، واستقلت كل ظاهرة من هذه الظواهر ـــ نسبيا ـــ عن غيرها والذي يهم هنا أن استقلال الظاهرة الفنية عن الممارسات العملية المباشرة من ناحية، وعن سواها من الظواهر الروحية والثقافية من ناحية ثانية قد أبرز (الأعمال الفنية) باعتبارها منتجات خاصة، وأصبح العمل من هذه الاعمال الفنية (نفعه في جماله) وليس ريب في أن الوقوف للتمييز بين هذين التاريخين يعين في تصور (منهجية) ضابطة للتأريخ للفن :

ولقد توفرت طائفة صالحة من الدراسات حاولت ـــ مستفيدة من كشوف أثرية وبحوث أنثروبولوجية ـــ بناء هياكل لتاريخ الفن البدائي. وترد هذه الدراسات البدايات الأولى لتميز

الظاهرة الفنية إلى الفترات المتأخرة من العصر الحجري القديم وإلى العصر الحجري الحديث. ثم تضع هذه الدراسات محاور تبنى عليها هياكل كل تاريخ الفن البدائي :

المحور الأول هو لمح التشكيل في قلب التجريب، أو نشوء التشكيل من التجريب، في المرحلة قبل السحرية. ويحدد هاوزر (أرنولد) هذا المحور : «... إن الربط بين التصوير في العصر الحجري القديم وبين السحر هو خير وسيلة لتفسير النزعة الواقعية في هذا الفن، ذلك لأن التصوير الذي يرمي إلى خلق نظير للأنموذج — أعني بديلا له بالمعنى الصحيح، لا مجرد شيء يشير إليه أو يحاكيه أو يشبهه — لا يمكن إلا أن يكون ذا نزعة واقعية.

ولقد كان المقصود من الحيوان الذي يراد بعث الحياة فيه بالسحر هو أن يبدو نظيرا للحيوان الممثل في التصوير — وهذا ما لم يكن من الممكن حدوثه الا إذا كانت النسخة مطابقة بدقة للاصل.

والواقع أن الغرض السحري لهذا الفن هو بعينه الذي أرغمه على أن يكون ذا نزعة واقعية. فالصورة التي لم تكن تشبه موضوعها في شيء لم تكن رديئة فحسب، بل لم يكن لها معنى ولا جدوى. ويفترض الباحثون أن العصر السحري أي أول عصر لدينا فيه شواهد على وجود أعمال فنية، قد سبقته مرحلة قبل السحرية. ذلك لأن عصر السحر المكتمل النمو، بما فيه من طقوس ثابتة وأسلوب لصنع عجائب السحر تبلور بالفعل في صيغ محددة، لا بد قد مهد له عصر من التجريب البحت ومن النشاط العملي الذي يتحسس طريقه في غير تنظيم. وكان لابد أن تثبت الصيغ السحرية فعاليتها قبل أن يتسنى وضعها في إطار محدد. ولم يكن من الممكن أن تنتج هذه الصيغ بالتأمل المجرد وحده، بل لابد أنه قد عثر عليها دون بحث واع، وتطورت خطوة فخطوة.

والأرجح أن إنسان عصر ما قبل السحر قد توصل إلى الارتباط بين النسخة والأصل عرضا، ولكن لابد أن هذا الكشف كان له تأثير طاغ عليه. ومن الجائز أن كل مجال السحر الذي يرتكز على بديهية مسلم بها هي الاعتماد المتبادل بين الأشياء المتشابهة، يرجع ظهوره في مبدأ الأمر إلى هذه التجربة. ونحن نعلم أن هناك فكرتين رئيسيتين أكد الباحثون أنهما الشرطان الأساسيان للفن : وأعني بهما فكرة التشابه والمحاكاة، وفكرة إنتاج شيء من لا شيء — أي نفس إمكان قيام الفن الابداعي ذاته. هاتان ربما كانتا قد ظهرتا في عصر التجريب والكشف السابق على العصر السحري[7]».

والمحور الثاني هو لمح أصل (فكري) عام للممارسة السحرية عند الجماعات البدائية، ثم لمح دور هذا الأصل في تفسير نشوء الفن وتعليل الممارسات الفنية الباكرة

ويحدد فريزر (جيمس) هذا المحور الثاني : «... إذا حللنا مبادىء الفكر التي يقوم عليها السحر، فإنه يحتمل أن نجدها تنحصر في مبدأين اثنين :

الأول هو أن التشبيه ينتج الشبيه أو أن المعلول يشبه علته.

والثاني هو أن الأشياء التي كانت متصلة بعضها ببعض في وقت ما تستمر في التأثير بعضها في بعض من بعيد بعد أن تنفصل فيزيقيا.

ويمكن أن نسمي المبدأ الأول «قانون التشابه» وأن نسمي المبدأ الثاني «قانون الاتصال» أو «التلامس» ومن المبدأ الأول، أي قانون التشابه يستنتج الساحر أن في استطاعته تحقيق الأهداف والنتائج التي يريدها عن طريق محاكاتها أو تقليدها.

ومن المبدأ الثاني يستنتج أن كل ما يفعله بالنسبة لأي شيء مادي سوف يؤثر تأثيرا مماثلا على الشخص الذي كان هذا الشيء متصلا به في وقت من الأوقات سواء أكان يؤلف جزءا من جسمه أو لا يؤلف...»[8].

والمحور الثالث لبناء هياكل لتاريخ الفن البدائي، هو لمح نضج الأصل الفكري للممارسات السحرية عند الجماعات البدائية ـــ وهو المحور الثاني السابق ـــ وبروز هذا النضج في (منطق أسطوري) يتحقق في الممارسة العملية والفنية في آن واحد. ولقد جاء تحديد هذا المحور في بحث سابق لنا : «... إنه إذا كان المنطق الأسطوري يحقق أهدافا عملية واجتماعية في المجتمع البدائي، تقصر عن تحقيقها أدوات البدائيين في تحقيق تلك الأهداف. لقد كان الفن البدائي ذا (مضمون) أسطوري، إذ كان يعكس علاقة سحرية أسطورية بالعالم ولما كانت تلك العلاقة قائمة على نسق الواقع التجريبي والاجتماعي، فإن ذلك المضمون كان (اجتماعيا) في حقيقته. فإذا كان الأساس في (مضامين) الفنون البدائية هو التعميم الرمزي ـــ إن جاز هذا التعبير ـــ للواقع التجريبي والاجتماعي، فإن (أشكال) تلك الفنون قد ارتبطت إلى حد بعيد بالوسائل والأدوات والأساليب والخامات التي عرفها ذلك الواقع التجريبي البدائي نفسه.

ولم يكن (المنطق) الأسطوري عند البدائيين ليتحول إلى (فن) لو لم يكن مرتبطا ارتباطا حميما بوحي حياتهم العملية وبنائهم الاجتماعي : فلقد أقام هذا المنطق علاقات ذهنية بين الأشياء المتشابهة، وعامل هذه العلاقات على أنها علاقات حقيقية قائمة في الواقع فعلا، ونهض بانشاء (مثال ذهني) لهذه القدرة. إن هذا المثال الذهني للقدرة الإنسانية لم يكن بعيدا عن الواقع العملي، وإنما كان مستفيدا من تجريد هذا الواقع ذهنيا وساعيا إلى إكمال عجزه وقصوره. وبسبب هذا التصور والعجز في الواقع العملي البدائي فان

المثال الذهني لسيطرة الانسان على عالمه ما كان له أن يتحقق في الواقع، فتحقق في الفن :

أي أن التعميم الرمزي ــ بعبارة أخرى : تحويل المفهوم إلى رمز والتجريد الذهني إلى تعميم فني ــ جعل المنطق الأسطوري فنا أسطوريا. بهذا كان الفن البدائي تحقيقا جماليا لأهداف (واقعية) تعجز الخبرة عمليا عن تحقيقها أو أنه ــ أي الفن البدائي ــ كان تحقيقا لوجود ساع إلى الاكتمال، وجود يتخلق، وجود يصير ــ في الفن ــ وجودا فعليا.

وهذه الخصيصة في الفن البدائي لا تجعله مفارقا لعالم البدائيين الواقعي بل تجعله كاشفا لجوانب جديدة لم تكشف بعد ذلك العالم، كما تجعله ارتقاء من (رؤية) المألوف المبذول إلى معنى من معاني «الرؤيا» وإن لم يكن ــ هذا الفن ــ ليس حلما من أحلام اليقظة أو من أحلام المنام. فان تلك الخصيصة لا تجعل هذا الفن ــ على الرغم من ارتباطه الشديد بالواقع التجريبي ــ محاكاة أو تقليدا للظواهر العارضة بل تجعله بحثا عن جوهر الظواهر وكالها. ولعل في هذا ما يفسر كثرة ما يحققه الفن البدائي من «أمنيات» الانسان البدائي وأهدافه، كما أنه يفسر ارتباط هذه الأمنيات والأهداف بالحاجات العملية لذلك الانسان البدائي[9]».

والمحور الرابع لبناء تلك الهياكل التي تصورتها الدراسات لتاريخ الفن البدائي هو حول «وظيفة» ذلك الفن : حيث تداخل مجالا التجريب العملي والتشكيل الجمالي بحيث تداخلت الحدود الفاصلة بين «الفن» و«الواقع». ويحدد هاوزر هذا المحور : «... إن الصورة كانت هي التصوير والشيء المصور في آن واحد، وكانت هي الرغبة وتحقيق الرغبة في الوقت نفسه. ولقد كان صياد العصر الحجري القديم يعتقد أنه قد استحوذ على الشيء ذاته في الصورة، ويظن أنه قد سيطر على الموضوع عندما يصور الموضوع. وكان يعتقد أن الحيوان الحقيقي يعاني بالفعل من قتل الحيوان الذي تمثله الصورة. فالتمثيل التصويري لم يكن بالنسبة إلى ذهنه الا استباقا للنتيجة المطلوبة.

وكان من المحتم في اعتقاده أن يقع الحادث الحقيقي في أعقاب التمثيل السحري له، و أن يكون متضمنا فيه بالفعل، إذ أن الاثنين لا يفصل بينهما الا ذلك الوسيط غير حقيقي الذي يتألف من مكان وزمان. وعلى ذلك فلم تكن وظيفة الفن أن يكون بديلا رمزيا على الاطلاق، وإنما كانت هذه الوظيفة متعلقة بالفعل الحقيقي الهادف. ولم يكن الفكر هو الذي يقتل، أو الايمان هو الذي يحقق المعجزة، وإنما كان الفعل الحقيقي، أي تمثيل التصويري، أو التصويب على الحيوان في الصورة هو الذي يقوم بالسحر.

إن فنان العصر الحجري القديم عندما كان يصور حيوانا على صخرة، كان ينتج حيوانا حقيقا. ذلك لأن عالم الخيال والصور، ومجال الفن والمحاكاة المجردة، لم يكن قد أصبح في نظره ميدانا خاصا قائما بذاته مختلفا عن الواقع التجريبي ومنفصلا عنه. ولم يكن قد واجه المجالين المختلفين بعد، وإنما رأى في أحدهما استمرارا مباشرا متجانسا للآخر...

في كل هذه الأمثلة إذن تتداخل الحدود الفاصلة بين الفن والواقع، ولا يصبح الاتصال بين المجالين خيالا داخل نطاق الخيال الا في فن العصور التاريخية وحده، على حين أن هذا الاتصال كان في العصر الحجري القديم حقيقة بسيطة، ودليلا على أن الفن يظل في خدمة الحياة تماما.

والواقع أن أي تفسير آخر لفن العصر الحجري القديم، كالقول إنه صورة زخرفية أو تعبيرية من صور الفن، هو تفسير غير مقبول، تكذبه سلسلة كاملة من الشواهد...[10]»

كان هذا عن تاريخ فن الجماعات البدائية. ولهذا التاريخ أهمية بالغة لأنه يبرز طور النشوء للظاهرة الفنية مستقلة عن غيرها من الظواهر، ويبرز ارتباط هذا النشوء بالعمل الاجتماعي. وفي الانتقال التاريخي من (الجماعات) إلى (المجتمعات)، ثم في نضوج الطوابع الطبقية لهذه المجتمعات، يجد الدارسون الأصول الاجتماعية والجمالية والفكرية العامة التي ينهض عليها «التاريخ الثاني للفن».

ويقف وراء كل هذه الأصول مبدأ تاريخي يؤكد تواصل الخبرة البشرية واستمرار القديم في الجديد، وبخاصة في الظاهرة الفنية، وفي هذا المبدأ يقول مؤرخ الفن أرنولد هاوزر : «... كانت نهاية العصر الحجري الجديد مؤذنة باعادة توجيه الحياة على نحو لا يقل شمولا عن ذلك الذي حدث في بدايته، وبثورة في الاقتصاد ونظم المجتمع لا تكاد تقل عن تلك التي حدثت في مطلعه. ففي بداية ذلك العصر كان مظهر التحول هو الانتقال من الاستهلاك المجرد إلى الانتاج، ومن الفردية البدائية إلى التعاون، أما في نهايته فقد أصبح مظهر التحول هو بداية التجارة والحرف اليدوية المستقلة وظهور المدن والأسواق وتجمع السكان وتمايزهم. وفي كلتا الحالتين تتمثل لنا صورة تغير كامل وإن كان حدوث هذا التغير يتخذ في الحالتين صورة تحول متدرج أكثر مما يتخذ صورة انقلاب مفاجيء. ففي معظم النظم والعادات السائدة في عالم الشرق القديم نجد أن الأنواع الاوتوقراطية من الحكومات، والاحتفاظ الجزئي بالاقتصاد الطبيعي، وتغلغل العقائد الدينية في الحياة اليومية، والاتجاه الشكلي الدقيق في الفن ــ وهي كلها عادات وتقاليد متخلفة من العصر الحجري الجديد ــ تستمر جنبا إلى جنب مع أسلوب الحياة الحضري الجديد..[11]».

أما عن الأصول الاجتماعية والجمالية والفكرية العامة التي تصور الدارسون نهوض التأريخ للفن عليها، فيمكن التماس بدايات نضوجها في القرن الماضي. فلقد سمى العلماء القرن التاسع عشر قرن التاريخ، إذ وصلت فيه فكرتا «التطور» و«التقدم» إلى أن تكونا «نظرية» تضع بين يدي المؤرخ القوانين المفسرة للتاريخ والكاشفة لتطور ظواهره ولعلاقة هذا التطور بالملابسات الموضوعية لمراحل التاريخ : «... فلقد وضح اتجاه عام لدى علماء القرن الماضي ولدى مفكريه، يذهب إلى أن لكل شيء تاريخا. وكان لهذا الاتجاه آثاره البعيدة في كافة العلوم الطبيعية والاجتماعية، إذ تأسست عليه ثورة منهجية كاملة في النظر إلى العالم المادي والوجود الانساني، وفي مناهج البحث وطرائق التفكير. كما زلزل هذا الاتجاه الافكار الكلاسيكية عن المطلق والسكون والثبات، ودفعها بالنسبي والحركة والتغير. ولكن ظهرت في البيئات العلمية والفكرية مناهج «تطورية» تجعل تاريخ أية ظاهرة «وعاء مغلقا» منعزلا عن تاريخ الظواهر الأخرى وفي هذا السبيل أصبح تاريخ ظاهرة ما أو نشاط إنساني ما واحدا من أمرين : إما أن يكون تاريخا زمنيا «خارجيا» ــ إن صحت العبارة ــ يعني بالاستمرار الزمني مع إنكار أن تكون هناك «قوانين» مفسرة لهذا الاستمرار. وإما أن يكون تاريخا «داخليا» مفسرا للقوانين الداخلية الخاصة بتطور الظاهرة و«مميزا ذاتيا» بها مع إنكار أن تكون هناك «قوانين» أعم وأشمل تفسر تطور هذه الظاهرة في ترابطها مع كافة الظواهر الاخرى هؤلاء هم أصحاب «التاريخ» بالمعنى الميتافيزيقي الجزئي. لكن فكرة التطور وجدت صياغتها الناضجة في فلسفات من يمكن أن نسميهم أصحاب «التاريخية» الذين يرون أن «تاريخية» ظاهرة ما معناها كيفية عمل قوانين تطورها الخاصة وفق قوانين تطور عامة. غير أن من بين أصحاب «التاريخية» من جعل وراء القوانين الخاصة والعامة للتطور «أفكارا» أي من فسر الكون بالكون، وهؤلاء هم المثاليون ومن بينهم من رد هذه القوانين إلى أصولها الموضوعية في حركة التاريخ والمجتمع وهؤلاء هم العلميون[12]».

والتمايز بين المنهجين ــ المثالي والعلمي ــ قائم بقوة في المحاولات التي تتصدى للتأريخ للفن.

ولقد نحاول هنا ــ ما دمنا بصدد المعرفة الجمالية من جهة التحقق في التاريخ الجمالي والتاريخي الفني لدى جماعة من الجماعات البشرية ــ أن نبين علاقة الموضوعي ــ في ماهية المعرفة الجمالية ــ بالتاريخي، أي بسياق تطور هذه الجماعة أو تلك من الجماعات البشرية : إن الذي «يخصص» إحساسا فيجعله إحساسا جماليا إنما هو التقويم الجمالي. وليس بمستطاع أن يقوم إحساس صفة جمالية بعينها في محسوس ما من جهة

الماهية الموضوعية للصفة المدركة خلال الاستجابة لحاجة جمالية ونفسية وروحية وهذه الحاجات ــ مع الاعتداد بحقائقها الذاتية والفردية ــ ذات •.:مية اجتماعية، ومن ثم فإنها ــ أي هذه الحاجات ــ لا تتجاوز قدرة الجماعة في واقعها، اخضاعا لعالمها الطبيعي وتنظيما لحياتها الاجتماعية. ويحدد العلم ما هو تاريخي في حياة المجتمعات بالمراحل الاستراتيجية الكبرى، أي بالانتقالات التاريخية الأساسية من مرحلة تميزها علاقات اجتماعية إلى مرحلة قائمة على علاقات اجتماعية أخرى. فإذا كان ذلك هو الاتصال بين الموضوعي في المعرفة الجمالية والتاريخي في التطور الاجتماعي، وإذا كان هذا هو حد التاريخي، فان الأمر ينتهي إلى تحديد مراحل التاريخ الفني للجماعة بمراحل تاريخها العام.

هوامش ومراجع

الفصل الثاني

1 ــ راجع في تمييز المناهج الفكرية المثالية للمعرفة الجمالية :

(ا) المقالات : الرابعة والسادسة والسابعة في مجموعة : (G.B)

(ب) والصفحات 642، 672، ومن 696 إلى 703 ومن 769 الى 771 في كتاب Critical Theory Since Plato

(حـ) والبحث الذي كتبه ستوت (D. B) Sotut بعنوان :

(Aesthetics in Primitive Societies)

ص 189 في مجموعة :

Men and Cultures, London, 1960

(د) والفصل الثالث من الباب الثاني من كتاب عبد المنعم تليمة :

مقدمة في نظرية الأدب

(هـ) حدد مجمع اللغة العربية بالقاهرة مصطلحى :

كيفيات ثالثة Tertiary (qualities)

والكلى العينى Concrete Universal

فالمصطلح الأول : «أحكام قيمية تنصب على الشيء من حيث أنه خير أو شر، جميل أو قبيح، وكأن للأشياء ثلاثة أنواع من الكيفيات : الكيفيات الأولى تعبر عن صفات الشيء الجوهرية كالامتداد والحركة، والكيفيات الثانية كالطعم واللون، والكيفيات الثالثة من ناحية الحكم عليه وتقديره».

وعن المصطلح الثاني :

1 ــ استعمل هيجل هذا المصطلح استعمالا غامضا وفي معان مختلفة، وشاع استعماله لدى كثيرين من معاصرين ولكن في مدلولات غير محددة.

2 ــ يراد به بوجه عام الكلي الذي لا يقوم على التجريد. وإن تحقق في الخارج وله وجود مستقل عن ذهن الذي يدركه، كمثل أفلاطون، ويذكرنا هذا المعنى بما قال به المدرسيون من وجود الكليات قبل الأشياء».

مجموعة المصطلحات العلمية والفنية التي أقرها المجمع، المجلد السادس عشر : القاهرة 1975 ص 228، ص 237.

2 ــ راجع في خصائص (الجمالى) وخصائص (الفنى) :

(ا) مواضع متعددة من القسم الثاني في :

Hegel The philosophy of history, (G. B)

(ب) والمقالات الرابعة والسادسة والعاشرة في مجموعة (G.B) .

(حـ) ومقدمة كتاب لوسيان جولدمان : The Hidden God

(د) والصفحات 47، 248، 249 في :

Criticism, Tne major texts, edited by walter Jack Bate,N ewyork, 1952.

(هـ) والفصل الخامس (صفحة 140 وما بعدها) في :

Saintsbury, George : A history of Criticism, vol, 3, 8 imp, London

3 ــ عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب، ص.14

راجع كذلك مواضع متعددة في مادتي (فن) ص 64 و (جمال) ص 112 من مجموعة (G. B)

وراجع ــ في المجلدين الثاني والثالث من مجموعة (G. B) ــ التطور التاريخي للمصطلحات التالية :

الابداع Creation — الاحساس Sensation
الادراك Perception — الانسجام Harmony
الايقاع Rhuthm — التجانس Homogenity
التركيب Synthesis — التماثل Analogy
التنافر Incompatibility — الصيغة Formula
العلاقة Relation — المحسوس Sensible
المساوقة Concomitance — الملازمة Inherence
الموازاة Parallelism

4 ــ راجع :

(ا) مواضع متعددة من المواد (4 ــ 6 ــ 22 ــ 24 ــ 28) من مجموعة (G. B)

(ب) والفصل الثاني (صفحة 25) من الباب الأول من كتاب عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب.

(حـ) وصفحة 1148 وما بعدها في :

Critical Theory Since Plato.

(د) ومواضع متعددة من الفصل الثالث ص 129، من كمال أبو ديب : في البنية الايقاعية للشعر العربي، بيروت، دار العلم للملايين، الطبعة الأولى، 1974م.

(هـ) لم يجز اللغويون الأقدمون استعمال لفظة (الجلال) لغير الاستعمال الديني المعروف.

أما الجمال ــ عندهم ــ فهو الحسن في الخَلق ــ والخُلق، والفرق بين الجمال والحسن أن الحسن يكون في لون الوجه والجمال يكون في صور الأعضاء. والملاحة تعمهما كليهما :

فكل مليح حسن وجميل معاً
وليس كل حسن جميلا
ولا كل جميل حسناً

والايماء : الاشارة على أي وجه كانت.

والايباء : الاشارة إلى خلف خاصة.

راجع :

ــ مواضع متعددة من (لسان العرب)

ــ دقائق العربية. أمين آن ناصر الدين، ص 34، ص 40 ــ 35.

(و) يمكن ملاحظة تطور المصطلحات التالية في الأدب والنقد القديمين :

البناء، النمط، الصوغ، الحوك.

فن البناء ــ مثلا ــ قال الخليل بن أحمد «رتبت البيت من الشعر ترتيب البيت من بيوت العرب الشَّعر».

المرزباني : الموشح ص 21

وقال زاخر :

إنمـــا الشعـــر بنـــــاء يبتنيـــــه المبتنـــونـــــا
فـــاذا مـــا نسقـــــوه كـان غثـا أو سمينـــا
ربمـــا واتـــاك حينـــا ثـم يستصعـب حينـــا

ابن عبد ربه : العقد الفريد، الجزء الخامس، ص 327.

وراجع عن نفس المصطلح (البناء) ما يلي :

ــ ابن طباطبا : عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري وزميله، القاهرة 1956، ص 5.

ــ الآمدى : الموازنة، تحقيق السيد صقر، دار المعارف 1961م، الجزء الأول، ص 281.

ــ ابن رشيق، العمدة، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة، الجزء الأول، ص 120.

ـــ حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه، تونس 1966، ص 278 :

5 ـــ عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب، ص 120.

6 ـــ المرجع نفسه ص 125.

7 ـــ هاوزر (أرنولد) : الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة فؤاد زكريا، القاهرة، دار الكاتب العربي، 1969 م الجزء الأول، ص 22.

8 ـــ فريزر (جيمس) : الغصن الذهني، ترجمة أحمد أبو زيد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971، ص 104.

9 ـــ عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب، ص 44.

10 ـــ هاوزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ، حـ 1، ص 19.

11 ـــ المرجع نفسه، ص 41.

12 ـــ عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب، ص 99.

وراجع كذلك كتاب لوسيان جولدمان.

The Hidden God.

المقدمة وص 47، ص 66.

الفصل الثالث

العارف الجمالي

(الدور النوعي مدخل الى المهمة)

شهد العصر الحديث نشوء طائفة من العلوم، ينهض كل منها بدرس ظاهرة أو (مادة) طبيعية أو انسانية. وآخر هذه العلوم ينهض بدرس الظاهرة الفنية. وستنشأ — بطبيعة الحال — علوم أخرى حول ظواهر أخرى. ولكن المعترك الفكرى والمنهجي الراهن إنما يدور حول (علم الفن). ولقد قطع العلماء مراحل في سعيهم إلى تأسيس هذا العلم، وهي مراحل قليلة أولية، ولكنها جاءت بنتائج يعتد بها.

وحسبنا هنا أن نشير الى النهج (التأملى) الموروث في النظر الى الفن، وإلى المبدأ الراهن الموجه لدرسه علمياً. فلقد حمل ذلك النهج التأملى الظاهرة الفنية بكل شيء عجز عن رده إلى مصدر معلوم، فربط الفن بمصادر (القيمة) وطلب إليه أن يصوغ الهموم والغايات، وأن يعكس المشكلات والعلاقات، وأن يربى، وأن يوجه، وأن يستنفر. ولقد كان ذلك كله نتيجة عجز النهج التأملى عن الوصول الى (حقائق) الظاهرة الفنية، فشغل بعلاقاتها عن ذاتها. والمبدأ الموجه الآن هو درس الظاهرة الفنية في ذاتها ثم في علاقاتها. فليس هناك من سبيل الى بيان (مهمة) الفن إلا ببيان (ماهية) الفن.

ويتصل بهذا المبدأ أمران : **علاقة المعرفة** — وبطبيعة الحال فاننا نركز ها هنا على المعرفة الجمالية — بالموجود، **وعلاقة العمل الفني بالتاريخ الفني**.

وفي الأمر الأول: فانه قد سبق أن تقرر — في الفصلين السابقين — أن (حصول) الذات المدركة عل خصيصة جمالية لموضوع ما غير (مثول) هذه الخصيصة في الموضوع ذاته. أي أن الخصيصة الجمالية لدى العارف غيرها متحققة في المعروف، غيرها في (الواقع)، وفي ذات الوقت فان الخصيصة الجمالية (المعروفة : المدركة) غير بعيدة عن الخصيصة الجمالية (الواقعية) — وذلك لأن الأولى لابد — إن كان الحصول والوصول الجماليان سويين — أن تحمل قرائن مشيرة الى الثانية، وبقدر قوة هذه القرائن تكون (واقعية) الخصيصة الجمالية ومع سطوع هذا الأمر الأول، فان كثرة من المشتغلين بالفكر والفن تخلط خلطا قبيحاً بين المعرفة والوجود، بين الفن والواقع، أو (تطابق) بينهما.

وفي الأمر الثاني فانه قد سبق أن تقرر — في الفصلين السابقين أيضا — أن العمل الفني، شأنه شأن التعرف الجمالي، ذو (طبيعة) فردية ذاتية وذو (طوابع) اجتماعية. كما أنه قد تقرر أن التاريخ الفني، شأنه شأن التاريخ الجمالي، ذو طبيعة اجتماعية ويعنينا هنا ما انتهينا إليه هناك من أن العمل الفني والتاريخ الفني يؤثر كلاهما في الآخر ويتأثر به. كما يعنينا أن التاريخ الفني — إذ يعكس اتجاه القوة الاجتماعية السائدة — ينزع منزع التثبيت والتجميد، وأن العمل الفني ينزع منزع الزلزلة والتغيير. والاحترازان هنا يدوران حول الامرين جميعا :

ففي **الأمر الأول** ينتهي الخلط بين (المعروف الجمالي) و (الموضوع الواقعي) الى المطابقة الآلية بين الفن والواقع. وفي **الامر الثاني** ينتهي الخلط بينا العمل الفني والتاريخ الفني الى تغليب ما طبيعته اجتماعية على ما طبيعته ذاتية، وإلى تغليب (الطوابع) على (الطبيعة) في العمل الفني.

إن المشكل الذي يواجهه الفنان مشكل تشكيلي. وهذا هو الأساس في (ماهية الفن، إذ هي ماهية جمالية، لأن الفن : **ادراك جمالي** للواقع ولأن العمل الفني تشكيل **جمالي** لموقف من هذا الواقع. وهذا هو المدخل الصحيح لتأسيس مهمة الفن على ماهيته(1). أما انشغال النظر التأملي ــ عبر تاريخ الفكر الفني والجمالي كله حتى الخطوات العلمية الأخيرة ــ بعلاقات الظاهرة الفنية عن ذاتها، فقد كان يؤسس الماهية على مهمة مفروضة على الفن من قوانين ظواهر أخرى، أو مفترضة له من مهام تلك الظواهر، يقول جيروم ستولنيتز ــ وإن يكن قوله صادرا عن وجهة من التفكير مختلفة عما نراه ــ بصدد الانشغال بمهمة للفن تتعلق بظاهرة أخرى عن الانشغال بمهمة للفن تتأسس على مهمته الجمالية : «... لقد ظل الفن يفسر ويقدر، طوال التاريخ كله، وحتى عصرنا الحاضر، على أسس غير استطيقية : إذ كان يبخل من أجل منفعته الاجتماعية، أو لأنه يبث في النفوس معتقدات دينية، أو لأنه يجعل الناس أفضل من الوجهة الأخلاقية، أو لأنه مصدر للمعرفة. ولعل القارىء يدرى أن قيمة الفن تقدر في كل هذه الحالات بناء على ما يؤدى إليه من النتائج، لا من أجل أهميته الباطنة(2)...».

فإذا كان العمل الفني قد نظر إليه من زوايا كثيرة إلا الزواية التي تبرز ماهيته وهي الزاوية الجمالية، فإن تاريخ الفن نظر إليه في ضوء القوانين العامة للتاريخ العام، بحيث أغفل مؤرخو الفن التطور ــ المستقل نسبيا ــ للتقاليد الفنية كما أغفلوا كافة العوامل التي تفسر خصوصية تطور تاريخ الفن عامة، وحتى الذين تنبهوا في العصر الحديث ــ إلى الاستقلال النسبي لتطور التاريخ الفني، لم يستطع بعضهم التمييز في هذا السبيل بين تطور الفن وتطور غيره من (الصور الثقافية) المختلفة. فها هو توماس مونرو يشير الى تميز الفن بين صور الثقافة المختلفة، وإلى نهوض أسس للتاريخ له : «... في الأزمنة الحديثة أصبح الفن، بالمعنى الجمالى، يعتبر مجالا ثقافياً متميزا، ونشاطاً ونمطاً من أنماط الانتاج. ويوجد الآن للفن عامة، ولكل فن معين، مؤرخوه المتخصصون الذين يحاولون أن يرووا قصة هذا الخيط أو ذاك في العملية الثقافية. فالمؤرخ الذي يتناول الخزف أو النسيج فقط، لابد أن يكون بشكل ما أكثر تخصصا من ذلك الذي يحاول أن يعالج كل الفنون، أو كل الفنون البصرية. وفي سبيل المعرفة الدقيقة الخبيرة يحاول معظم

المؤرخين اليوم أن يتخصصوا كذلك في عصر معين وشعب معين، في نطاق فن واحد بذاته... وقد يكون مؤرخ الفن، في الجزء من الموضوع الذي يعالجه، حريصاً دقيقاً فيما يتعلق بالحوادث التفصيلية والآثار المسببة، أما خارج نطاق الجزء الذي يعالجه فإن معلوماته تكون عادة أكثر غموضاً.

ولقد حدث في مجال الدراسات المتخصصة لتاريخ الفن، تقدم كبير في تحويل التركيز على الروايات السطحية عن حياة الفنانين والموضوع البارز لفنهم، الى التركيز على تحليل الأساليب الفردية وأساليب الفترة ذاتها، ولى تفسير أعمق للفن، على أساس شخصية الفنان وبيئته الثقافية. وتقتضي دراسات الأساليب التاريخية قدرا من التعميم في السمات والاتجاهات التي تتضمنها، ولكن يمكن أن تكون هذه الدراسات على نطاق ضيق نوعاً(3)» ولكن مونرو نفسه يعود ــ في موضع تال من نفس الكتاب ــ عن هذا التمييز، فيخلط بين الفن باعتباره إحدى الصور الثقافية ــ في تطوره، وتطور الصور الثقافية الأخرى، أى أنه يعود إلى جعل تاريخ الفن جزءاً ــ غير مستقل ذلك الاستقلال النسبي الذي أشرنا إليه ــ من التاريخ الثقافي عامة، يقول : «... أما تاريخ الثقافة، بوصفه موضوعاً متميزا، فهو أكثر ثباتا على الترتيب الزمني، لا يقتصر على الثقافات البدائية. وقد يعتبر أحيانا أنه تاريخ الحضارة، ولكن (الثقافة) إصطلاح أوسع نطاقاً، ينتظم الشعوب والأحقاب المتحضرة وغير المتحضرة. فإن أي تاريخ عام للثقافة لا يرد الاشارة الى الفنون المتعاقبة الحقب يعتبر ناقصا إلى درجة تدعو الى الأسى، وعلى حين يتبع مؤرخ الثقافة الترتيب الزمني، في الجملة، فإن له مطلق الحرية في أن يتخلى عنه، من وقت لآخر، ليناقش موضوعاً عاماً معيناً، مثل نظام العشيرة في مختلف بقاع العالم، وحينئذ تحول طريقته، لفترة ما الى نهج علمي. كل هذه المواد تتداخل وتتعاون معاً، ويستخدم بعضها طرق ونتائج بعض، كلما اقتضى الحال ذلك، وإن إدراك هذه الحقيقة وإجازتها ليعبران اليوم عن اتجاه ثورى نحو البحث العلمي. وليس ثمة علم ولا فرع من علم، ولا فن ولا فرع من التاريخ، له مجال ثابت لا يتبدل، ذو حدود شرعية لا ينبغي تخطيها أو اجتيازها، وطرائق خاصة به عليه التزامها، فكل تلك المواد تطورت من بدايات لا تفاضل بينها نسبيا، ولا تميزها سياجات أو أسوار، مثل العقارات الخاصة. فكم من مشاع مشترك بين العلم والتاريخ والفن(4)...».

وليس شك أن هذا كله ــ ثمرات المنهج التأملي في درس الفن وفي التأريخ له ــ قد انعكس على المدارس والنظريات والمناهج النقدية، فلم تلتمس في الفن غايته الصادرة عن طبيعته، وإذا ذكرت الحاجة الجمالية فإنما لتوضع في صورة (الإمتاع) مقابلا

(للافادة). أما الغايات الأكثر دورا عند تلك المدارس والنظريات والمناهج، فإنها كانت تلخص ــ تاريخيا ــ المشكلات الاجتماعية والفكرية في عصر كل منها.

وتبدأ تلك الغايات (بالتوازن الأخلاقي) الكلاسيكي، وتنتهي (بالتوازن السلوكي) الوضعي، مارة (بالتوازن النفسي) و (التوازن الاجتماعي) الرومانسيين ولقد وصلت الأخلاقية الكلاسيكية ــ الأفلاطونية الأرسطية ــ إلى تعليمية خالصة عند كلاسيكيي النهضة الاوربية، فها هو السير فيليب سدنى ــ أحد نقاد النهضة الأوربية في القرن السادس عشر ــ يتصور تلك الأخلاقية هذا التصور «... يزعم سدنى إذن أن الشعر أكثر فائدة من حيث التعليم الأخلاقي من الفلسفة والتاريخ، لأنه لا يتناول المسائل المجردة وحسب كما تفعل الفلسفة، بل يتناول الأمثلة الملموسة، وبما أن أمثلته ليست مشدودة الى الحقيقة الواقعية، فانه يجعلها أكثر احتمالا وإقناعا مما نجده في التاريخ. فهو يصور الماهية الحقيقية للفضيلة تصويرا متسماً بالحيوية والجاذبية، بينما يصور الرذيلة بالحيوية نفسها فتظهر دائما قبيحة منفرة(5)...».

كانت هذه الأخلاقية التعليمية حلقة من تراث هائل درس الفن من زاوية متلقيه ــ فردا وجماعة ــ درساً مؤسساً على المعضلة الأخلاقية والدينية. أما (التوازن النفسي) فلقد كان غاية الفريق الاغلب من الرومانسيين، عندما حولوا الدرس من المتلقى إلى الفنان، وعدوا العمل الفني (تنفيسا) عن ذات نفس مبدعه : ووصل غلو بعض هذا الفريق إلى أن يجعل الفن هو الفنان : «.. ما هو الشعر ؟ إنه تقريبا نفس السؤال : ما هو الشاعر ؟ إذ أن الاجابة على أحدهما متضمنة في إيضاح الآخر...(6)».

وشغل هؤلاء بعملية الابداع ــ وهي عملية سابقة على عملية التشكيل، والأولى مهمة علم النفس، والثانية مهمة علماء الجمال والنقاد ــ واستخلصوا (معايير) نفسية، حاولوا أن يسحبوها على الأعمال الفنية باعتبارها ــ تلك المعايير ــ أسسا (نقدية) :

«... وها هنا ميل شائع لدى الرومنطيقين، وهو محاولة تعريف الشعر من خلال عملية الخلق الشعرى، فلكي يكتب الشاعر شعراً جيداً عليه أن يكون في كيت وكيت من الحالة الذهنية، والنوع الفلاني من الشعر هو خير صورة لتلك الحالة الذهنية، وإذن فذلك النوع هو أكثر الأنواع شاعرية، وهو خيرها. ويبدو الجدل لأول وهلة كأنما هو دور، وهو كذلك بمعنى من المعاني، ولكن الممتع في الأمر أنه محاولة لاستمداد أحكام معيارية من وصف سيكولوجي(7)...».

أما الفريق الآخر من الرومانسيين فقد كان موجهه هو أن النشاط الفني يتصل (بشيء ما)، وشغل هذا الفريق بـ (ما هذه عن النشاط الفني ذاته، ثم اختلف المفكرون والنقاد ــ من هذا الفريق ــ حول تحديد (ما) هذه، ودارت تحديداتهم حول (العصر، البيئة، التاريخ، القومية، المجتمع، الحياة... الخ).

وفي كل ذلك كانت تحديداتهم مثالية غامضة لا تفصح عن قوى وعوامل وقوانين. ثم أسسوا على تلك التحديدات ــ بغموضها ومثاليتها ــ فكرة المضامين (العصرية، السياسية، التاريخية، الاجتماعية، الفكرية، الوطنية، القومية، الانسانية... الخ)، أي أنهم عجزوا عن تمييز الظاهرة الفنية وشغلوا بعلاقاتها بغيرها وفرضوا عليها وظائف مؤسسة على هذه العلاقات.

أما التوازن السلوكي عند الوضعيين فمسعى يتصل مباشرة بالنص (بالعمل الفني عامة)، ولكن من جهة كيفية تلقيه، لا من جهة كيفيه تشكيله : «الغاية هي (ربط النقد، حتى ما كان عادياً تافها منه، بالتفسير السيكولوجي المنتظم). السيكولوجيا إذن هي العلم الذي اختاره رتشاردز. وصفات الأشياء لا تدرس على أنها حقائق مستقلة، ولكن على ضوء ما تتركه من أثر في الاشخاص الذين يمارسون هذه الاشياء وقد نتساءل كيف يستخلص رتشاردز نظرية في القيم من مجرد الوصف، مهما يكن دقيقاً، فالسيكلوجيا علم وصفي لا قيمي. وحل هذه المشكلة يتم بيسر إذا قدرنا القيمة على ضوء وظيفتها. (كل شيء له قيمة إذا كان يحقق رغبة). وأعظم الحالات السيكولوجية قيمة هي التي تحقق أعظم عدد من الرغبات، مع أقل مقدار من الخيبة يصيب الرغبات الأخرى، ولذا فان الحالة المثلى هي التي يتحقق فيها التنظيم المتوازن بين الدوافع.

إذن فأول إسهام إيجابي يقدمه رتشاردز في كتابه هذا هو صياغة هذه النظرية السيكولوجية العامة ــ التي قد تسمى بالسيكلوجيا البشرية. وهي تشمل علم الأخلاق أيضا، ولكن بعد أن عرف تعريفاً جديداً اعتماداً على السيكلوجيا السلوكية. الصالح هو الذي ينتج فيمة ويمكن الوصول الى إدراك للقيمة بواسطة إحداث التآلف بين الوظائف في داخل الجسم(8)...». وهذا مسعى قد تفيد نتائجه علوماً تتصل مجالاتها بهذا الضرب من الدرس، لكنه ــ أي هذا المسعى ــ لا يتصل بعمل ناقد الفن.

بعد هذا التقويم للمداخل التي دخلت منها المناهج المثالية الى مشكلة الفنان، يبتدىء بوضوح المدخل المعتمد هنا وهو : صلة الفنان بعمله الفني من جهة طبيعة التعرف الجمالي، وصلة الفنان بجمهوره من جهة طبيعة المعرفة الجمالية.

(1)

أما الموضوع الأول ـ صلة الفنان بعمله الفني من جهة طبيعة التعرف الجمالي ـ فقد استقر لنا فيه أمران :

في لأمر الأول يبرز ميل العلاقات الاجتماعية نحو الثبات والاستقرار، فيبرز ـ حسب هذا النزوع ـ ميلها الى أن تحدد الصلة الجمالية ـ وخصائصها فردية ذاتية ـ بين أفراد الجماعة وواقعهم بما هو ماثل من الخبرة الجمالية، وإلى أن تحدد هذه الصلة الجمالية؛ بآفاق المثل الجمالى الأعلى السائد لدى الجماعة.

وفي هذا (التنازع) بين ما هو فردى وما هو اجتماعي تعمق (الطوابع) الاجتماعية للصلة الجمالية ذات (الطبيعة) الفردية، كذلك فانه في هذا (التنازع) بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي تعمق (الطوابع) الموضوعية للصلة الجمالية ذات (الطبيعة) الذاتية. ولقد ذكرنا في موضع سابق، أن الصلة الجمالية كيفية تعامل (خاص) بين الفرد وواقعه، وأن هذه الصلة الجمالية تثمر ضربا (خاصاً) من المعرفة. وهنا نقول ـ في ضوء (التنازع) الذي سلف ذكره ـ إن هذا الضرب الخاص من المعرفة ذاتي وموضوعى، وإنه ـ نتيجة لذلك (التنازع) ينهض بدور (نوعى) في عمليات التغيير التاريخي الاجتماعي، لأنه ـ وحده ـ من بين ضروب المعرفة البشرية الذي ينهض ببناء رمزي مواز للبناء الاجتماعي، حيث يبرز في هذه الموازاة ـ تشكيلا ـ كل ما يمور به الواقع.

وفي الأمر الثاني : يبرز ميل التاريخ الفني نحو الثبات والاستقرار، فيبرز ـ حسب هذا النزوع ـ ميله إلى أن يحدد العمل الفني ـ وطبيعته فردية ذاتية ـ بما هو ماثل من الخبرة الفنية، وإلى أن يحدد هذا العمل الفني بآفاق التقاليد الفنية لدى الجماعة. ولقد سبق القول إن العمل الفني يؤثر في حقائق التاريخ الفني وتقاليده، كما أنه يتأثر بهذه الحقائق والتقاليد. ويميل التاريخ الفني في تأثيره الى التسكين والتجميد والمحافظة، ويميل العمل الفني في تأثيره الى التعديل والتثوير والتغيير.

وإذا استقر لنا هذان الأمران، فانه من الطبيعى الوصول الى نتيجتين واضحتين، بل هما نتيجتان لازمتان لمن يسلم بالأمرين السابقين.

أما النتيجة الأولى فحول (تنازع) بين عناصر (الموقف) في العمل الفني من ناحية، وحقائق تشكيل هذه العناصر في ذات العمل الفني من ناحية ثانية. إن عناصر الموقف ـ وهي المثير الأولي الذي يوجه الفنان إلى إبداع عمله ـ ذات طبيعة نفسية

وفكرية واجتماعية، ذات طبيعة ذاتية موضوعية كما سبق القول في الفصل الأول من هذا البحث، ولا تبين هذه العناصر ـ لدى الفنان ـ أفكارا ومفاهيم، وإنما تبين (مشكلة) التشكيل ـ لا التعبير ـ إداة الفنان إلى إقامة موازاة رمزية للواقع. ويتحقق في هذه الموازاة ـ أدواتها : حقائق التشكيل ـ التناغم الذى يسعى الفنان الي تحقيقه في واقعه النفسي والروحى والفكري والاجتماعي. وتنعكس في هذا التنازع الجديد صورة ذلك التنازع السابق بين ما هو فردى وما هو اجتماعي :

فعناصر الموقف لا تبين لدى الفنان الا مشكلة، وهي في ذات الوقت لا (تتحقق) تشكيليا إلا بأداة اجتماعية هي اللغة ـ في الأدب ـ والتقاليد الفنية عامة. وكما رأينا هناك ـ في التنازع السابق ـ نرى هنا : أن المثير الأولي الذي يوجه الفنان إلى إبداع عمله ـ وهو الجامع لعناصر الموقف قبل تشكيلها ـ يبدأ فردياً ذاتياً بسيطاً، ثم يرقى إلى أن يكتسب الطوابع الاجتماعية الموضوعية المعقدة، عندما يرقى من التبدى التشكيلي لدى الفنان إلى التحقق التشكلي في العمل الفني، في المرحلة الأولى يكون التوجه نحو الحركة والحيوية، نحو الزلزلة، نحو التعديل وإعادة البناء، وكلها خصائص المثير الأولى وكافة عناصر الموقف. وفي المرحلة الثانية يكون التوجه نحو التقيد والحصر والمحافظة، نحو التسكين، نحو تثبيت البناء المائل، وكلها من خصائص (الاداة) والتقاليد الفنية. إن النزوع الى التعديل والتغير يعد في جوهره (وجهة) في التغير التاريخي الاجتماعي. كذلك فان الكيفية التي يواجه بها الفنان النزوع الى التثبيت، إنما تعد في جوهرها (وجهة) في التغير التاريخي الاجتماعي، ما دام تثبيت الابنية والتقاليد الفنية إنما يعد في جوهره (وجهة) القوة الاجتماعية السائدة.

إن الكيفية التي يواجه بها الفنان التنازع هنا ـ التنازع بين عناصر الموقف وأودوات تشكيلها، تحدد مدى نجاحه الفنى من ناحية، كما تحدد انحيازه الفكرى والتاريخي والاجتماعي من ناحية ثانية. ومعنى الكلام هنا ـ في هذه النتيجة الأولى ـ أن عناصر الموقف كنا تبين لدى الفنان مشكّلة (قبل تشكيلها) فانها تدرك لدى المتلقى مشكلة (بعد تشكيلها(9)). إن التوصل الى عناصر الموقف إنما يكون بقرائن تشكيلية.

وأما النتيجة الثانية فحول (تنازع) بين حقائق التشكيل في العمل الفني من ناحية وتقاليد التاريخ الفني من ناحية ثانية، وحول (تنازع) بين تشكيل جمالى في العمل الفني يسعى الى التحرير من ناحية وتشكيل تاريخي اجتماعي في الواقع يسعى الى التقييد من ناحية ثانية(10). وبيان ذلك أن الفنان يدرك العالم مشكلا ويواجه هذا العالم بالتشكيل. يواجه الفنان الواقع بتشكيل يصطنع ـ لانجازه ـ خبرة تكنيكية ـ هي

أدوات فنية وتقاليد فنية ــ تعكس الخبرة التاريخية الاجتماعية للجماعة. أي أنه يصطنع أدوات الجماعة ليشكل موقفا من الجماعة نفسها. هنا سعى العمل الفني إلى الوجود من خلال الموجود، وسعى الفنان إلى التحقق ــ الرد، المواجهة : الموقف ــ من خلال اقتدار تشكيلي وهنا يتحدد نجاح العمل الفني بمدى تفرده في التاريخ الفني، ولا يتم هذاالعمل الفني إلا بمدى ما يحدثه من كيفية جديدة في التعامل مع الأدوات الفنية وما يحدثه من زلزلة التقاليد الفنية. وهنا يتحدد تحقق الفنان بمدى سيطرته على الأدوات والتقاليد، بحيث تبدو هذه السيطرة (تحرراً) من تلك الأدوات والتقاليد. يتبدى العمل الفني فعلا مُحرَّراً، ويتبدى الفنان فاعلا حراً، وتتبدى عملية الابداع الفني فاعلية حرة، هذا من جهة التنازع بين حقائق التشكيل في العمل الفني من ناحية وتقاليد التاريخ الفني من ناحية ثانية، أما التنازع الثاني ــ بين تشكيل جمالي في العمل الفني يسعى الى التحرير من ناحية وتشكيل تاريخي اجتماعي في الواقع يسعى الى التقييد من ناحية ثانية ــ فلصيق بصورة التنازع السابق. وبيان ذلك أن الفنان يصطنع ــ من جهة طبيعة التعرف الجمالى ــ خبرة الواقع الجمالية ليعى هذا الواقع جمالياً. إن الفنان (يحصل) على (حقائق) الصفات والعناصر والخصائص الجمالي في الظواهر والأحياء والأشياء من خلال الخبرة الجمالية للجماعة. لكن خبرة الجماعة الجمالية تميل نحو السكون تثبيتا للأوضاع الماثلة، بينما حركة التعرف الجمالى لدى الفنان تميل نحو التجاوز وصولا إلى أوضاع أكثر إنسانية. إن الفنان يدرك علاقات الواقع ــ الطبيعي والاجتماعي ــ وحقائقه هياكل وأبنية وتكوينات ونماذج وأنماطا. ويصل الفنان الى كل ذلك عن طريق وعيه بالتنافر والنشوز والتناقض. ولأن هذه الخبرة الجمالية تاريخية اجتماعية، فانها تصل بالعارف الجمالى ــ الفنان ــ الى تناقضات الواقع وعلاقاته. ولأن التعرف الجمالى يحصل الوعي الجمالى عن طريق التناغم والتنافر والوحدة والتناقض، فإنه ــ أكثر من أي ضرب معرفي آخر ــ يصل بالعارف الجمالى الى حقائق البناء التاريخي الاجتماعي للواقع. ولأن التعرف الجمالى يزلزل الخبرة الجمالية ويسعى الى تعديلها وتغييرها، فإنه يصل بالعارف الجمالى ــ من قلب البناء التاريخي الاجتماعي ــ إلى (نمط) لذات الواقع أكثر جوهريةً وإنسانية. معنى الكلام هنا أن الخبرتين التكنيكية والجمالية تعكسان ــ كما سبق في الفصلين الأول والثاني ــ خبرة الجماعة في التاريخ، وهما من أدواتها الفذة لتثبيت أوضاعها ومصالحها.

ثم إن هاتين الخبرتين هما سبيل الفنان إلى إنجاز عمله. لكن الفنان الحق ــ في كل عمل فني تحقيقي ــ لا يخضع للخبرتين وإنما يهزهما بالسيطرة عليهما ثم بقهرهما وتطويعهما ــ الأولى (تكنيكية) بكيفية تعامل جديدة والثانية (الجمالية) بنضال التعرف

الجمالي ضد المثل الأعلى الجمالي ــ لانجاز عمله. ولذلك فان العمل الفني ــ بعد إنجازه ــ يخلق موازاة رمزية للواقع. يتبدى الواقع الموضوعي ــ في هذه الموازاة الرمزية ــ محورا معدلا، مغيراً، مثوراً، في اتجاه واقع ــ من قلب الواقع الماثل ــ أتم، وأكمل، وأجمل.

العمل الفني ــ إذا ــ تشكيل يواجه تشكيلاً، تشكيل جمالي يواجه تشكيلا تاريخيا اجتماعيا، بناء يواجه بناء. إن الفنان يدرك واقعه جماليا، والعمل الفني هو تشكيل جمالي لموقف من هذا الواقع.

إن الفنان يواجه واقعه بتشكيل مقابل يقهر ــ رمزيا ــ التشكيل التاريخي ويعيد بناء الواقع الحقيقي. ولذلك فإن الفن ــ أكثر من أي ضرب آخر من النشاط البشري ــ يحرر الواقع من المثول والثبات والجمود، لأنه يقهر ــ رمزيا ــ الضرورة في الواقع ــ الطبيعة والمجتمع ــ ليصل بهذا الواقع الى الحرية انه يقهر ويحرر جماليا ورمزيا، ثم تأتى كل الأعمال والأنشطة البشرية لتقهر وتحرر فعلياً. ينشأ ــ من هذا التصور ــ ضرورة احترازين :

ويتجه الاحتراز الأول نحو الأساس المثالي الذي يجعل من (التمييز) أصلا (للتعارض) فهنا نرى بندتو كروتشه يضع الثنائيات التي يتقابل في كل ثنائية منها أمران تقابل تضاد (الواقع واللا واقع ــ الفردى والعام ــ الخيال والفكر ــ المثال والواقع) لينتهي إلى تضاد بين علم وفن : «... وإذا عرفنا الفن بأنه حدس فقد أنكرنا كذلك (وهو آخر إنكار ينطوى عليه تعريفنا وأهم ما يحسن أن تذكره بهذا الصدد) أن يكون معرفة مفهومية، فان المعرفة المفهومية في صورتها الخالصة أعنى الصورة الفلسفية واقعية النزعة دائما لأنها تحاول أن تقرر الواقع في مقابل اللا واقع أو أن تقلل هذا اللا واقع. أما الحدس فمعناه أن لا يكون هناك تمييز بين الواقع واللا واقع. والمهم في الصورة إنما هو قيمتها كصورة مثالية خالصة. واذا فرقنا بين المعرفة الحدسية أو الحسية وبين المعرفة المفهومية أو العقلية فانما نطمع في استقلال هذا الشكل البسيط البدائي من المعرفة هذا الشكل الذي شبه بالحلم (بالحلم لا بالنوم) والذي تكون الفلسفة بالنسبة اليه أشبه باليقظة، والحق أن من يتساءل تجاه أثر من الآثار الفنية هل الشيء الذي يعبر عنه الفنان صادق أو كاذب من الناحية الميتافيزيائية أو التاريخية انما يلقى سؤالا غير ذي معنى ويرتكب خطأ أشبه بخطأ من يدين أمام محكمة الأخلاق. تصورات الخيال في الهواء :

إنه سؤال غير ذي معنى لأننا حين نميز بين الصواب والخطأ فانما يكون الأمر دائما أمر تقرير واقع وإصدار حكم. وهذا لا ينطبق على حالة صورة تخطر للفكر أو على حالة

موضوع خالص ليس له صفة ولا محمول، ولا يمكن بالتالي أن يكون موضوع حكم. ومن العبث أن يعترض علينا بأن الصورة لا تبقى لها فردية ما لم تطابق (العام) الذي ليست الصورة إلا تحقيقاً فردياً له. فنحن لا ننكر هنا أن (العام) كروح الله موجود في كل مكان يحرك بذاته كل شيء وإنما ننكر أن يكون العام من الناحية المنطقية صريحا في الحدس من حيث هو حدس. ومن العبث كذلك أن تلجئوا (كذا) إلى مبدأ وحدة الفكر فليس يوهن هذا المبدأ بل يقويه أن نميز تمييزاً واضحا بين الخيال والفكر، فمن التمييز وحده انما ينشأ التعارض، ومن التعارض انما تنشأ الوحدة العيانية. إن صفة المثالية (التي تميز الحدس عن التصور، وتميز الفن عن الفلسفة والتاريخ أى عن تقرير العام وادراك الحادث أو روايته) هي الميزة الداخلية العميقة التي يمتاز بها الفن. فمتى تجرد التفكير من صفة المثالية هذه تبدد الفن ومات : مات في الفنان فاذا به يصبح ناقداً بعد أن كان فناناً ومات في المشاهد فإذا به يلاحظ الحياة في حالة وعى بعد أن كان يلاحظها في حالة وجد(11)».

إن الأساس الفلسفي الموجه للتصور الذي نبنيه يختلف عن هذا الأساس الفلسفي المثالي الموجه للتصور الذي بناه بندتو كروتشه. لم يكن (تمييز) النوعية (ماهية ومهمة) مدخلا لنا إلى التضاد والتعارض بين العلم والفن، وإنما كان مدخلا لنا إلى نفي التضاد والتعارض بينها. إننا نفينا التضاد بين العلم والفن، وجعلنا التميز بينهما أساساً لبيان (نوعية) الوصول الى المعرفة، وهي واحدة.

إن معرفة الواقع واحدة. وهناك سبيل واحد الى معرفة الواقع، وهناك سبيلان إلى (التعامل) مع هذا الواقع، سبيل العلم وسبيل الفن : أداة كل منهما الى الحقيقة مخصوصة، وتتبدى الحقيقة في كل منهما بصورة خاصة.

ويتجه الاحتراز الثاني نحو اجتهاد من اجتهادات الفكر المادي، يتصل بلمح الجدل — في العمل الفني — بين الموقف وتشكيله، ومغزى ذلك في صلة الفردى بالاجتماعي. ونحن نصدر عن الأسس الفلسفية العامة التي يصدر عنها صاحب الاجتهاد، لكننا نختلف — وهنا موضع الاحتراز — مع نتائجه. وصاحب هذا الاجتهاد هو أرنست فيشر، الذي يضع هذا الأصل أولا : «... وإن الموضوع لیرتفع الى مستوى المضمون من خلال موقف الفنان وحده. لأن المضمون ليس مجرد ما يقدمه الفنان، بل أيضا كيف يقدمه، في أي سياق وبأي درجة من الوعى الاجتماعي والفردى(12)...».

ثم يرجع فيشر إلى نتائج معروفة في الفكر (المثالى) فيقول : (... ولكن مهما بلغ من أهمية الاعتراف بأن معنى العمل الفنى ومضمونه أهم من موضوعه ومادته فإنه من

الجوهرى أيضا أن نعترف للموضوع بنصيبه العادل من الأهمية. وإن تطور الموضوعات في الأدب والفن ليستحق دراسة جادة، إذ أن اختيار الموضوع يعكس الظروف الاجتماعية والوعى الاجتماعي السائدين فالتحول من الموضوعات الأسطورية الى الموضوعات «المدنسة» واقتحام الناس العاديين عالم الملوك والنبلاء، وفرض العلمانية على الموضوعات المقدسة عن طريق تصوير الحياة اليومية في المدينة والريف، واكتشاف الكائنات البشرية أثناء عملها كموضوع صالح للأعمال الفنية، والتخلى عن (دراما النبلاء) لصالح (تراجيديا البورجوازيين)... هذه الموضوعات الاجتماعية الجديدة تكشف عن مضمون جديد وتطلب أشكالا جديدة، كشكل الروايــــة الفني. وهذا النوع من التطور لا تحكمه صيغة جامدة، ولا هو يتبع تسلسلا منتظماً في الأحداث فيظهر الموضوع الجديد أولا، ثم المضمون الجديد، وفي النهاية الشكل الجديد، بل هو بالاحرى عوامل متبادلة متعددة متداخلة، ويمكن للفنان النابغة من أمثال جيوتو أو سير فانتس أن يدفع العملية إلى الأمام دفعة مفاجئة، متخطياً عدة مراحل دفعة واحدة. وإن قدرة الموضوعات التقليدية الاستمرار (وخاصة الموضوعات الدينية)، وقدرة الأسلوب القديم على الاستمرار في التأثير، وتأثير مجموعة متباينة من الظروف الاجتماعية والتكنولوجية والفكرية التي يمكن أن يساعد كل منها الآخر أو يقاوم كل منها الآخر أو يقاوم كل منها الآخر ولو بصورة مؤقتة، وظهور شخصية فنية عظيمة ــ الأمر الذي يحدث عادة كمصادفة سعيدة، إن هذه العوامل جميعاً يمكن أن تؤدى الى التعجيل بالتطور أو تعطيله، بحيث تظهر المعانى الجديدة والأشكال الجديدة بصورة تدريجية وبصعوبة ومع كثير من التناقضات، أو تظهر بيسر أو دفعة واحدة.

ونحن عندما نحلل أي عمل فني محدد، أو أي حركة فنية أو عصر من عصور الفن ينبغي أن نحذر من تأثير الآراء المسبقة. ولكننا عندما نستعرض السمات العامة لتاريخ الفن في مجموعه، لا يمكن إلا أن نلاحظ أن التغييرات التي تطرأ على المضمون والشكل في الفنون إنما ترجع في نهاية المطاف الى التغييرات الاجتماعية والاقتصادية، وسنجد أن المضمون الجديد هو الذي يحدد في آخر الأمر الأشكال الجديدة»(13).

تختلط الأمور ــ في نص أرنست فيشر ــ اختلاطاً كبيراً : فهو ينص على (تطور الموضوعات في الفنون)، وما ينص عليه هو من شأن علم الاجتماع الفنى، أما علم الفن فيرى لكل عمل فنى موضوعاً (ما الموضوع في الفن ؟).

وهو يرد التغيرات التي تطرأ في الفنون الى العوامل التاريخية الاجتماعية، وهذا صحيح، ولكنه لا ينتبه الى الاستقلال النسبي لتاريخ الفن. ثم هو يعتمد تلك الثنائية

المثالية ثنائية المضمون والشكل، ويجعل الأول محددا للثاني، تكون المثير الأولى ـــ الذي يحفز الفنان إلى الابداع ـــ عناصر نفسية وروحية وفكرية واجتماعية، ترقى الى أن تكون (موقفاً) للفنان من واقعه الذاتي والموضوعي. وتبين هذه العناصر للفنان ـــ في ارتقائها ـــ مشكّلة، بنضج وضوحها بنضج تشكيلها فالموقف لا يبين ـــ حتى لصاحبه الفنان ـــ الا بعد تشكيله. فليس ـــ إذا ـــ ثمة (معنى) مسبق يريد الفنان (توصيله) وليس ثمة (غرض) يريد الفنان إن (يعبر) عنه. لأن إشكالية الفنان إشكالية (تشكيلية) وليست إشكالية (فكرية) ولذلك لا يمكن الوصول الى موقف الفنان إلا بقرائن تشكيلية من عمله فالتشكيل مدخل الى الموقف، وليس العكس.

(2)

وقفنا في الصفحات السابقة عند صلة الفنان بعمله الفني من جهة طبيعة التعرف الجمالي. ونقف ـــ في هذه الوحدة الثانية من هذا الفصل الثالث ـــ عند صلة الفنان بجمهوره من جهة طبيعة المعرفة الجمالية. وفي هذا السبيل فإننا قد أكدنا فيما سبق أن هذه المعرفة الجمالية إنما هي ثمرة كيفية تعامل خاص مع الواقع، وليست (علماً) بهذا الواقع كما أنها ليست تفسيراً له.

وانتهينا من ذلك ـــ في ميدان الفن ـــ الى مسألتين : اتصلت أولاهما بالظاهرة الفنية. وفيما تبدى الواقع مفسراً للفن لا العكس. ذلك لأن (ماهية) التعامل الفني مع الواقع ـــ وهي ماهية جمالية ـــ محكومة بمستوى تطور هذا الواقع نفسه، وهو المستوى الذي يعكس نفسه في مثل جمالي أعلى للجماعة. وذلك أيضاً لأن تاريخ الفن ـــ في واقع تاريخي اجتماعي محدد ـــ محكوم بمراحل التاريخ العام لهذا الواقع. لهذا كله كان طلب (الواقع في الفن) معناه طلب (موضوعية) في معرفة ماهيتها (جمالية)، ومعناه طلب (العكس المرآوى) للواقع في نشاط حركته الموازاة الرمزية لهذا الواقع. ولهذا كله أيضا كان طلب (الفن في الواقع معناه درس الظاهرة الفنية في ذاتها وفي علاقاتها، أى معناه درس (الخصوصية) في حقيقتها (التاريخية) يجعل الواقع مفسراً للفن، إذ هو ـــ الواقع ـــ مفسر لكل الظواهر. واتصلت المسألة الثانية بالعمل الفني. وفيها تبدى العمل الفني ذا ماهية (تشكيلية)، ذلك لأن عناصر موقف الفنان من واقعه لا تبدىء نفسها لصاحبها الفنان الا مشكلة ولا يبين له هذا الموقف ناضجا الا بتمام تشكيله.

إن مشكل الفنان ليس مشكل (توصيل)، وإنما هو مشكل (تشكيل). ولذلك كله كان (التوصل) الى موقف الفنان من واقعه إنما يكون بالتلقى الصحيح للتشكيل،

لأن حقائق الواقع الموضوعية وحقائق الفنان النفسية والروحية لا تنعكس في العمل الفني الا مشكلة. إن هذه الحقائق لا تبدو ــ في العمل الفني ــ في (صورتها) وإنما تبدو في (تصويرها) تبدو الحقيقة (النفسية. الفكرية. الاجتماعية) في العمل الفني في تشكيل جمالى يوازيها، وطلبها إنما يكون في صورتها المشكلة لا في موضوعيتها الواقعة. ولقد نبهنا ــ في هاتين المسألتين جميعاً ــ إلى تنازع دائب بين التعرف الجمالى من ناحية والمثل الأعلى الجمالى من ناحية ثانية، وبين العمل الفني من ناحية والتاريخ الفني من ناحية ثانية، ومغزى هذا التنبيه هنا أن الفنان قد لا يتوسل في عمل من أعماله الفنية بمثل من الماثل الواقعي لكنه لا يمكن أن ينفصل عن المثال ــ ومبتدأه الواقع وغايته الارتقاء بهذا الواقع ــ الذي تنشده الجماعة. ومغزاه أيضا تمييز الدرس الجمالى من منحيين آخرين سادا الفكر الجمالى عبر كل تاريخه : منحى المصلحين الاجتماعيين الذين يصفون الماثل مقومين، ومنحى الفلاسفة الاخلاقيين الذين ينشدون المثال مؤصلين.

إن الأمر يختلف في الفن : فليس ثمة مثل سابق للعمل الفني، وليس ثمة مثال ينتهى إليه. إن كل عمل فني جديد تماما. إن القواعد الفنية والأصول والمبادىء الجمالية والتقاليد الفنية، كل هذه ليست (مثلا) و (لا مثالا). إنها رصد للأعمال الفنية القديمة، وأدوات لدرس الأعمال الفنية الجديدة، لكنها لا تضع (نمطاً) لعمل فني لم يوجد بعد. إن كل جديد من الأعمال الفنية ككل وليد من الكائنات الانسانية والحية عامة، يمكن درسه حسب خصائص تحققت في ملايين الأفراد من جنسه، لكن العلم لا يضع نمطا لوليد من جنسه، لم يولد بعد. إنما يتم النمط بتمام الخلق.

ولقد يضيىء هذه المسألة ــ صلة الفنان بجمهوره من جهة طبيعة المعرفة الجمالية ــ صلتان أخريان تساعدان على تحديد تلك الصلة الأساس. والأولى من هاتين الصلتين الاخريين هي صلة الفردى بالتاريخى، والثانية هي صلة الاجتماعي بالأخلاقي :

فإذا كان فهمنا لما هو (تاريخي) إنما ينصرف الى ما يقترن بمرحلة استراتيجية كاملة من حياة الجماعة، بمرحلة تاريخية إجتماعية أساسية (... إقطاعية، رأسمالية، اشتراكية) فإن هذا الفهم يجعل صلة الفردى بالتاريخي ــ في الفن ــ تثير جملة أمور.

يرتبط أول هذه الأمور بالاحساس الجمالى لدى الفنان، فإذا كان الذي يحدد هذا الاحساس الجمالى إنما هو التقويم الجمالى، وإذا كان الاحساس الجمالى لا يقوم في شيء ما عنصرا جماليا من جهة حقيقته الموضوعية فحسب وإنما يقع ذلك الاحساس على هذا العنصر تلبية لحاجة نفسية وروحية وجمالية، وإذا كانت هذه الحاجة ــ وأية حاجة

إنسانية أخرى ـــ محكومة بمستوى تطور الجماعة، فإن الاحساس الجمالى لدى الفنان محكوم بمستوى تطور جماعته. وقد كنا ـــ في الفصل الثاني من هذا البحث ـــ قد تناولنا التنازع بين الاحساس الجمالى لدى العارف ـــ فنانا وغير فنان ـــ والمثل الجمالى الأعلى لجماعته. ولا يتناقض القول هناك مع القول هنا. ذلك لأن الاحساس مهما يزلزل المثل الجمالى، فإنه يعدله لكنه لا يتجاوزه. إن التقدير (التقويم) لا يتجاوز القدرة.

ويرتبط ثانى هذه الأمور بالمثير الذي يحفز الفنان إلى إنشاء عمله الفني ولقد يكون المثير إنسانيا كلياً، أو تاريخياً، جزئياً، أو شخصياً وقتياً ولكن المثير في كل أحواله خاضع لذلك التنازع بين الفردى والتاريخي : فهو ـــ المثير ـــ متفاعل مع ذات فردة، ولكن هذه الذات الفردة ـــ بحقائقها النفسية والفكرية والاجتماعية ـــ محصلة غير آلية لعلاقات تاريخية اجتماعية محددة. إن الفردى محكوم بالتاريخي إن (الموقف) ـــ في العمل الفني ـــ محكوم بالمرحلة التاريخية الاجتماعية لا بالمناسبة العابرة الوقتية. ليست الأعمال الفنية مرتبطة بالمناسبات العابرة، وليست (شواهد) على الأحداث الجارية، لأنها تعكس ـــ مهما تكن طبيعة المثير ـــ مستوى تطور الجماعة في مرحلة كاملة من مراحل تاريخها. وقد يرجع الفنان الى مثل أعلى لمرحلة سابقة، وقد يرنو الى مثل أعلى لمرحلة آتية، لكن عمله الفني ـــ في كل الأحوال ـــ لابد أن يعكس موقفا من المثل الأعلى للمرحلة الماثلة. قد يرضخ لهذا المثل، أو يعدله، أو يحوره، أو يثوره. إنه يزلزله لكنه لا يغيره. إن تغيير المثل الأعلى لمرحلة من المراحل مرهون بتغير المرحلة ذاتها، وتمهد الصور الثقافية المختلفة لهذا التغير، لكنها لا تصنعه. إن الفنان يزلزل المثل الأعلى الماثل رجوعاً الى مثل سابق أو رنواً إلى مثل آت، والذي يحدد الرجوع أو التقدم إنما هو الموقف الفكري والاجتماعي للفنان.

ويرتبط ثالث هذه الأمور بالأداة التي يصطنعها الفنان، وهي في مجالنا ـــ الأدب ـــ اللغة. وتبدو علاقة الفردى بالتاريخي هاهنا على النحو التالي : إن الفنان ينشط بأداة على مستوى تطور علاقة الفردى بالتاريخي ها هنا على النحو التالي : إن الفنان ينشط بأداة على مستوى تطور معين وهذا المستوى أمر تاريخي، وهو يتعامل مع هذه الأداة بكيفية خاصة وهذه الكيفية أمر فردى فإذا كان مستوى تطور الأداة يدل على الخبرة التكنيكية ـــ في الفن : طرائق الأداء والتقاليد الفنية ـــ للجماعة في مرحلة من تاريخها، وإذا كانت هذه الخبرة التكنيكية (تتضمن) المثل الأعلى لهذه الجماعة في هذه المرحلة، وهو المثل الذي يعكس تناقضات الجماعة فكريا واجتماعياً، فان الكيفية التي يتعامل بها الفنان مع هذه الاداة إنما تفصح عن طاقاته ومدى استيعابه لخبرة جماعته التكنيكية من ناحية كما أنها تفصح عن موقفه من تناقضات جماعته فكرياً واجتماعياً من ناحية ثانية. إن

الفهم الصحيح لعلاقة ما هو تاريخي بما هو فردى في الفن ــ ونظن أن هذا الفهم قد تبدى في الأمور الثلاثة السابقة ــ يجعل التاريخى مفسراً للفردى، ويحرر التاريخي من تصورين مثاليين : أولهما كلى مطلق يتسع بالتاريخى حتى يعلو بالعمل الفني على الزمان والمكان، وثانيهما جزئى متعين يضيق بالتاريخى حتى يربط العمل الفني بالمناسبة الوقتية والحدث العرضى.

إن الفهم الصحيح لهذه العلاقة يجعل التاريخى مفسراً للفردى. ويحد هذا التاريخى بمرحلة من حياة الجماعة، ويجعل العمل الفنى عاكسا لخبرة الجماعة التكنيكية في هذه المرحلة ودالا على موقف فكرى اجتماعى من تناقضاتها. كما أن الفهم الصحيح لهذه العلاقة يجعل التشكيل ــ في العمل الفني ــ دالا على الموقف، وفي هذه ما يوجه الدرس الفني والنقدي الوجهة الصحيحة، وما يمنع من إضافة (دلالات) الى الأعمال الفنية لا تنهض عليها قرائن تشكيلية من الأعمال الفنية نفسها وبعد هذه الصلة ــ صلة الفردى بالتاريخي ــ نأتى الى الصلة الثانية وهي صلة الجمالي بالاخلاقي. ولقد ذكرنا أن هاتين الصلتين تضيئان المسألة الأساسية في هذه الوحدة من البحث، وهي صلة الفنان بجمهوره من جهة طبيعه المعرفة الجمالية. ويعين على بيان صلة الجمالى بالأخلاقى سلامة المفاهيم ونتائج العلم، فليس هناك تعارض بين الجمالى والأخلاقي، فالجمالى يدل ــ بكيفية مخصوصة ــ على الاخلاقى، ويضم الاخلاقى عناصر المثل الأعلى الذي يعكس الحقائق العامة للتشكيل التاريخي الاجتماعي، وهي العناصر السياسية والروحية والفكرية والاجتماعية.

ويواجه الفنان التشكيل التاريخي الاجتماعي بتشكيل جمالى يزلزله ويعدله ويعيد خلقه من جديد بموازاة رمزية تبدىء في الواقع قبح ما تردى إليه ظاهره وجمال ما يحتويه جوهره. إن سبيل الفنان ليس النقد، ولا التعليم، ولا التقنين، وإنما سبيله التشكيل. وهو عندما يواجه التشكيل التاريخي الاجتماعي الماثل بتشكيل جمالى يتجه الى المثال، فانما يواجه الأخلاقى ــ بكل عناصره السياسية والروحية والفكرية والاجتماعية بالزلزلة والتعديل. ولهذا فانه يستحيل الوصول ــ في العمل الفني ــ الى الاخلاقي الا من خلال التشكيل. إن أداة الفنان الوحيدة هي المواجهة التشكيلية والعمل الفني تشكيل جمالى لموقف. ولا تصح المواجهة التشكيلية إلا بوعى تاريخي اجتماعي راق، لان صحتها متوقفة على مدى استيعاب الخبرة التكنيكية والجمالية للجماعة، وهي الخبرة العاكسة لخبرة الجماعة في التاريخ الاجتماعي لدى الفنان. كذلك الأمر في العمل الفني، إذ لا يصح تشكيل الفنان إلا بمدى وعيه الجمالى المستوعب، ولا يصح موقفه الا بمدى وعيه التاريخي الاجتماعي مستوعب. والخبرة الجمالية للجماعة هي تراث شاركت فيه قوى اجتماعية مختلفة، والواقع

التاريخي الاجتماعي يضم قوى اجتماعية متناقضة. ولهذا فان تشكيل الفنان يفصح عن موقفه من تاريخ جماعته الماضي ومن تناقضاتها الحالية. وفي هذه الحالة ــ إذا صح في العمل الفني التشكيل والموقف ــ فإن هذا يعني اتحاد الجمالي بالأخلاقي لدى الفنان.

يتصل بهذا كله ما تقرر ــ في الوحدة السابقة من هذا الفصل ــ من أن الفن يعيد بناء الواقع وصولا الى جوهر الواقع نفسه، وأنه يقهر الضرورة في الواقع ليصل بهذا الواقع الى الحرية. فاذا كان للحرية مغزاها لدى كل قوة اجتماعية، فإن مواجهة الفنان لواقعه تشكيليا ــ لتحريره ــ إنما تبرز برهافة شديدة المغزى الفلسفي والاجتماعي لموقفه : «... الحرية هي فهم الضرورة. ومعنى الضرورة أن كل شيء في الطبيعة والانسان والمجتمع إنما تحكمه قوانين موضوعية ومعنى الحرية هو إدراك البشر لهذه القوانين الموضوعية وتوجيه حركتها وإخضاعها لارادتهم، وبهذا يتحكمون في تطور الطبيعة والمجتمع على السواء. وتظل الضرورة (عمياء) متحكمة طالما بقيت القوانين التي تحكمها غير مفهومة. وتتحول الى ضرورة (مبصرة)، أي تتحول الى حرية البشر، عندما يكتشفون تلك القوانين. فاذا كان أعمق تحقق للحرية هو في جوهره أكمل معرفة بالضرورة، فان هذه المعرفة لا تتأتى الا عن طريق صور التعبير الثقافي وأشكاله التي يتخذها البشر وسائل التعرف والكشف والتنبؤ والادراك وإخضاع واقعهم الطبيعي والاجتماعي لمصالحهم وغايات وجودهم. ويمثل ارتقاء تلك الوسائل وتقدمها تاريخ الانسان في سعيه نحو فهم واقعه وتطويره طبقاً لاهدافه، أي في سعيه نحو تحقيق حريته. وليس التاريخ البشرى سوى معارك الانسان في سبيل كشف ظواهر الطبيعة ومجهولاتها وفي سبيل معرفة قوانين التطور الاجتماعي وأسرار النفس الانسانية وعالمها. لقد أضاء الفن للانسان أبعاد الضرورة الطبيعية والاجتماعية والنفسية وكشف الجوهرى في حركتها، وساعد العلم في معرفتها موضوعيا وأمدت تطبيقاته الانسان بالقدرة على السيطرة عليها. الثقافة أداة للانسان في التعرف وفي التغير، والحرية هدف هذا التعرف وهذا التغيير. إن الحرية غاية الانسان وكمال وجوده، والثقافة فعل ونضال ينتهيان بهذه الغاية. وبقدر ما يعرف الانسان من القوانين الموضوعية المتحكمة في عالمه النفسى الداخلى والمفسرة لحركة المجتمع والطبيعة، بقدر ما يحقق من حرية».(14)

من هنا لا يمكن فهم عملية الابداع الفني ــ من جهة تشكيلية لا من جهة نفسية ــ الا باعتبارها فاعلية حرة لأنها تضم في آن تنازعاً بين حقائق التشكيل في العمل الفني من ناحية وتقاليد التاريخ الفنى من ناحية ثانية، وتنازعاً ثانيا بين تشكيل جمالى في العمل الفني يسعى الى التحرير من ناحية وتشكيل تاريخى اجتماعي في الواقع يسعى الى التقييد من ناحية ثانية، ولقد ذكرنا أن هذه الفاعلية تدل ــ وحدها ــ على مدى سيطرة

الفنان على الأدوات والتقاليد الفنية وعلى موقف الفنان فكريا واجتماعيا. هذا عن علاقة الفنان بجمهوره من جهة طبيعة المعرفة الجمالية.

ولكن الفكر التأملي ـــ قبل الخطوات العلمية المعاصرة ـــ لم يكن قد ميز مادة الظاهرة الفنية، فطلب الى الفنان مهمات ليست من طبيعة نشاطه، وربى الجمهور على عادات في التلقى تنتظر من الأعمال الفنية تلك المهمات. إن العجز عن تمييز الخصوصية في صلة الجمالى بالأخلاقي أدى الى (تحكم) فرض على الفن مهمة حددها في كل عصر المشكل الذي يواجهه المجتمع ومنهجه الثقافي العام.

ولقد سبق القول إن الفن ينهض بدور نوعى لاعادة بناء الواقع وتحريره، وليس من سبيل الى بيان هذا الدور ـــ مهمة الفن ـــ إلا بالدرس العلمى للتقاليد الفنية وحقائق التشكيل الجمالى، حتى تفصح هذه التقاليد والحقائق ـــ بذاتها ـــ عن دلالاتها.

مراجع وهوامش

الفصل الثالث

1 ـــ راجع :

(ا) البحث الذي كتبه Gotz Wienold بعنوان :

(experimental research on literature : its need and appropriateness)

ص 77 من المجلد السابع (سنة 1973م) في دورية :

Poetics, (Mouton)

(ب) والصفحات من 73 الى 81 في كتاب :

The Word and Verbal art, Selected essays.

by Jan Mukarovsky, Translated and edited.

by John Burbank and Peter Steiner, Yale University press, 1977

(ح) وصفحة 46 وما بعدها، ص 244 وما بعدها من كتاب لوسيان جولدمان :

The Hidden God.

2 ـــ جيروم ستولنيتز : النقد الفني، ص 40. وراجع في هذا الشأن ص 3 وما بعدها، وص 269 وما بعدها في :

Criticism : The major Texts.

والفصل الخامس (ص 141 وما بعدها) من المجلد الثالث في :

George Saintsbury : A history of Criticism

والمواد : الرابعة (ص 64) والسادسة (ص 112) والسابعة (ص 126) في مجموعة : (G B)

ومقدمة مجموعة : Critical Theory Since Plato

3 ــ توماس مونرو : التطور في الفنون، ترجمة محمد على أبو درة وزميليه، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، سنة 1971م، الجزء الأول، ص 30.

4 ــ المرجع نفسه ص 54.

5 ــ ديفدديتشس : مناهج النقد الأدبي، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1967م ص 107.

ويمكن أن تلفت النظر هنا جوانب من التطور الذي مرت به لفظة (غرض) لغة ومصطلحا أدبيا نقدياً في التراث العربي القديم : دلت اللفظة ــ في البدء ــ على القصد والهدف مطلقين. وانتقلت هذه (الدلالة) الى الحديث عن الشعر، فجعل الأقدمون له قصداً يفلح الشاعر أو لا يفلح في (إصابته) قال جرير ــ لما سئل عن فحول القرن الأول الهجرى الثلاثة جرير والأخطل والفرزدق ــ «... أما الاخطل فأشدنا اجتراء، وأرمانا للغرض...» الأغانى، دار الكتب المصرية، الجزء الثامن ص 73. ولم تبتعد اللفظة عن دلالتها هذه كثيرا في نقد الشعر بعد ذلك، فلقد دلت على أن (غرض) الشاعر يتحقق إذا حملت ألفاظه معانيه بدقة، وظل الغرض دالا على القصد بذلك المعنى الأول. يقول قدامة بن جعفر : «... أن يكون المعنى مواجهاً للغرض المقصود، غير عادل عن الأمر المطلوب...» نقد الشعر، نشرة كمال مصطفى، القاهرة، ص 61 ثم دلت اللفظة بعد ذلك على (الموضوع) الشعرى، فأصبحت (الأغراض) هي الموضوعات الواسعة : النسيب، المدح، الهجاء، العتاب، الاعتذار، الرثاء، الفخر... الخ. ومن الطريف أن ابن الاثير يفسر (الأودية) ــ التي يهيم فيها الشعراء ــ بالاغراض الشعرية، في الآية الكريمة : «والشعراء يتبعهم الغاوون ألم تر أنهم في كل واد يهيمون : آية 224 سورة الشعراء»، والمعنى لديه أن الشعراء يقولون في كل غرض. راجع : ابن الأثير، المثل السائر، القاهرة 1962م، الجزء الثاني، ص 97. ومن اليسير ــ إذا لمحت الدلالتان في لفظة (غرض) ــ أن يقترن هذا المصطلح بالقيمة. يقول حازم القرطاجنى في القرن السابع الهجري : «... فأما طريق معرفة القسمة الصحيحة التي للشعر من جهة أغراضه فهو أن الاقاويل الشعرية لما كان القصد بها استجلاب المنافع واستدفاع المضار ببسطها النفوس الى ما يراد في ذلك وقبضها عما يراد بما يخيل لها فيه من خير أو شر...».

حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، تونس 1966 م ص 337 ووجد في الفكر العربي الاسلامي ــ بطبيعة الحال ــ الاتجاه الآخر، الذي يؤسس مهمة الشيء ــ (غرضه) ــ على ماهيته بصورة أولية محدودة. قال صاحب (التعريفات) ــ على الجرجاني 740 ــ 816 هـ ــ في تعريف (اللذة) : «إدراك الملائم من حيث إنه ملائم كطعم الحلاوة عند حاسة الذوق، والنور عند البصر وحضور المرجو عند القوة الوهمية، والأمور الماضية عند القوة الحافظة تلتذ بتذكرها، وقيد الحيثية للاحتراز عن إدراك الملائم لا من حيث ملاءمته فانه ليس بلذة كالدواء النافع المر فإنه ملائم من حيث إنه نافع فيكون لذة لا من حيث إنه مر.».

علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، مصطفى البابي الحلبى، 1937م، ص 128.

2 ــ ديفيد ديتشس :مناهج النقد الأدبي، ص 164.

7 ــ نفسه ص 527.

8 ــ نفسه ص 204.

ولعلنا نذكر هنا أن مطالبة الفن بإحداث التوازن ــ الأخلاقي، النفسي، السلوكي ــ إنما كانت تعبيراً عن إنطاق الفن في كل عصر بمشكل هذا العصر، وكانت عجزاً عن إدراك مهمة الفن مؤسسة على ماهيته الجمالية : لقد عاملت النظرية الجمالية اليونانية الفن معاملة أخلاقية بصورة غالبة. فهي وإن تكن قد بحثت عن (مصدر) الفن وطبيعته، فقد كان بحثها هذا لتصل إلى (أثره أو وظيفته. أي أن هذه النظرية كانت إذا وقفت عند (الفنان) فانما لتصل الى (المتلقى)، لأن ماهية الابداع لم تكن شاغلها، وإنما كان شاغلها مهمته. لقد كان الفكر اليوناني بشكل غالب باحثاً في المعرفة. وعامل هذا الفكر الفن ــ في تفسيره لماهيته ومهمته ــ من جهة صلته بتحقيق هذه الغاية للانسان : أن يعرف لقد تناول الفكر اليوناني (المتلقى) من ناحية (الأخلاق). والذي حدد ذلك هو طبيعة العلاقات الاجتماعية في المجتمع اليوناني. وعلى الرغم من قول أرسطو بالجوانب الانفعالية والنفسية في مهمة الفن، ومن قوله (بالمتعة) الى جانب (الفائدة) في تلك المهمة، فان ذلك القول إنما ينتهى الى (التوازن) و (الوسط) الخلقيين. والاخلاق عند أفلاطون وأرسطو ــ وفي الفكر اليوناني بصورة غالبة ــ هي أخلاق (السعادة) وليست أخلاق (الواجب). ولذلك فان (اللذة) الأرسطية ليست بعيدة عن (الخير) الأفلاطوني وجاء الرومانسيون ــ أوائل هذا العصر الحديث ــ فانقلبوا على النظرة الأولية الكلاسيكية وأصلوا النظرة العضوية الرومانسية. وجه الرومانسيون الفكر الفني الى درس (الفنان) وتوجه بحثهم الى أداته الادراكية (الخيال). لقد كان الكلاسيكيون يعدون (العقل) أهم ملكات الانسان، وكانوا يحاصرون الخيال، ويخشون (شطحاته) وعلوه، ويعدونه (ملكة فوضوية). أما الرومانسيون فقد جعلوا (الخيال) الملكة الأولى لدى الانسان، الملكة الخالقة، القادرة على الوصول الى الحقيقة. إن الرومانسيين قد ربطوا بين العقل والنظرة الكلاسيكية، فالعقل ــ لديهم ــ يعتد بالفروق بين الأشياء والظواهر، أما النظرة العضوية الرومانسية فأداتها الخيال وهو يعتد بوجوه الشبه بين تلك الاشياء والظواهر. لم يلغ هذا الفكر الرومانسي (العقل)، لكنه وضعه في تناقض مع الوجدان، وألح على أن المعرفة الحقة إنما هي المعرفة الوجدانية. وما دام الأصيل في الانسان هو وجدانه، فان الأصيل في الفن هو ما عبر عن الوجدان. من هنا وضع كانت Kant (1724 ــ 1800م) تناقضاً بين العمل والفن، وبين المتعة والفائدة. وجعل هيجل (1770 ــ 1831م) Hegel المعرفة الفنية مغايرة للمعرفة الحسية وللمعرفة العقلية معا، وجعل كولردج (1772 ــ 1934م) Coleridge, Samuel Taylor الموقف الفني من الحقيقة مناقضاً للموقف العلمى منها ومن هنا أيضا جاء الالحاح على الكشف عن العالم الحق لديهم وهو : العالم الباطني للفنان. وكثرت المناهج والدراسات النفسية المهتمة بما يمور به هذا العالم، وبما يظهر منه في نتاج الفنان. وكثير من هذه الدراسات جليل الفائدة غير أن الدرس النفسي إن لم يسنده نظر علمى ــ في علاقة الفنان بعالمه الطبيعي والاجتماعي ــ فانه ينتهى الى أن يفتش في الفنان عن ذاته على حساب علاقاته. كذلك فان هذا الدرس النفسي إن لم يسنده نظر علمى في علاقة الموقف بتشكيله، فانه يجعل من العمل الفني، (وثيقة نفسية) وينتهى هذا الدرس الى مجال علم النفس لا الى مجال علم الفن. أما الوضعيون فقد فتحوا أبوابا جديدة أمام الدرس الأدبي. وكان جهد رتشاردز ــ إمامهم في درس الشعر ــ محاولة جادة لاستخدام العلم ولازالة كثير من الغموض والايهام عن ماهية الشعر ووظيفته لقد بدأ جهده بتقويم لوجهات

النظر النقدية في عصره، ولاحظ عليها التشويش والاضطراب، وسدد هجماته الى تدخل الفردية والذاتية في الحكم الجمالى والقيمى عموما. وقال إن قيمة الأعمال الفنية والأدبية تضيع إذا ما ضاقت المعايير النقدية فوقفت عند الانفعال والهوى الذاتى. إنما ينبغى التوجه ـــ التجريبي بقدر الامكان وبكل ما تتيحه الوسائل العلمية ـــ الى عمليتي الخلق والتذوق، الى الوصف العينى لكيفية عمل الشاعر، والتأكيد على ضرورة عقد الصلة بين القارىء والعمل الفنى، والكشف عن حقيقة هذه الصلة وثمارها. ولم ينكر رتشاردز الغايات الأخلاقية والنفسية والاجتماعية في وظيفة الفن الأدبي، ولكنه يستخلص هذه الغايات من حقائق التشكيل من غير أن يعتد بالسياق التاريخي الاجتماعي لأداة هذا التشكيل (اللغة)، أي من غير نظر تاريخية المبدأ الجمالى واجتماعيته.

راجع الفصل الأخير من كتاب عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب

9 ـــ راجع ـــ في هذه النتيجة الأولى ـــ ما يلي :

(ا) البحث الذي كتبه بيترمادسن Peter Madsen بعنوان :

(Semioties and dialecties)

في المجلد السادس (سنة 1972 م) من دورية (Poetics) المشار اليها سابقاً

(ب) والفصل الرابع (المادة والصورة ص 171) من كتاب :
جان برتيلمى : بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر، 1970م.

(حـ) وصفحة 300 وما بعدها من كتاب لوسيان جولدمان :

The Hidden God.

(د) وصفحة 632 وما بعدها، وصفحة 1148 وما بعدها في مجموعة :

Critical Theory Since Plato.

10 ـــ راجع ـــ في هذه النتيجة الثانية ـــ ما يلى :

(ا) بحث Peter Madsen Gotz Wienold ، وبحث Peter Madsen المشار إليهما في دورية (Poetice).

(ب) الفصل الثاني (صفحة 65) من كتاب.

The word and vorbal art.

المشار إليه :

(حـ) الفصل الرابع من كتاب (بحث في علم الجمال) المشار إليه.
(د) صفحة 623 وما بعدها وصفحة 1213 وما بعدها في مجموعة :

Critical Theory Since Plato.

11 ـــ بندتو كروتشه : المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامى الدروبى، دار الفكر العربي، والطبعة الأولى، سنة 1947م، ص 34.

12 ــ إرنست فيشر : ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971م ص 172.

13 ــ المرجع نفسه ص 187.

وفي الاحترازين السابقين حول اجتهادى بندتو كروتشه وإرنست فيشر، انظر : بحث بيتر مادسن Peter Madsen في دورية (Poetics) المشار اليها سابقا. وهنا ــ في الاحترازين جميعا ــ مصطلحات : فالحد ــ في تعريفات الجرجاني ــ هو «قول دال على ماهية الشيء» ص 73. وما هية الشيء «ما به الشيء هو هو وهي من حيث هي هي لا موجودة، ولا معدومة، ولا كلي، ولا جزئي، ولا خاص، ولا عام. وقيل منسوب الى ماو الأصل المائية قلبت الهمزة هاء لئلا يشتبه بالمصدر المأخوذ من لفظ ما، والأظهر أنه نسبة إلى ما هو جعلت الكلمتان ككلمة واحدة» ص 171.

وارجع الى تحديد مجمع اللغة العربية المصطلحات الآتية

إدراك ص 279 فهم ص 283 ــ تصور ص 283 ــ إدراك ذهنى ص 283 ــ ملتبس ص 285 ــ معرفة ص 286 ــ مفهوم ص 287 ــ وعى ص 287 ــ تناظر ص 293.

مجلة مجمع اللغة العربية، الجزء الثالث والعشرون، سنة 1968م، ولاحظ في مجموعة (G. B) التطور التاريخي المصطلحات الآتية :

الاثر effest ــ الاشارة sign ــ الباعث motive ــ التجريد abstraction ــ التصديق assent ــ التعريف definition ــ الرمز symbol ــ الضرورة necessity ــ القيمة value ــ نسبية المعرفة relativity of knowledre

14 ــ عبد المنعم تليمة : بناؤنا الثقافي وقضية الحرية، مجلة الكاتب، عدد نوفمبر 1981م.

وراجع في مسألة (الضرورة والحرية) وصلتها بالظاهرة الفنية والعمل الفني، المواد : الرابعة (ص 64)، والسادسة (ص 112) من المجلد الثاني، والمواد : الثالثة والخمسين (ص 63) والستين (ص 225) والثمانية (ص 626) من المجلد الثالث، في مجموعة (G. B) .

الفصل الرابع

المعروف الجمالي

كيفية التعامل مع الأداة مدخل إلى التشكيل

يختلف الشعر والنثر في «الكيفية» التي يتعامل بها كل منهما مع أداة واحدة هي اللغة. ليس الاختلاف ـ إذن ـ في «محتوى» يغلو الأخلاقيون في طلبه، ويتساوى لديهم الشاعر والناثر إذا أفلح كل منهما في العبارة عنه. ولكن الوقوف عند الكيفية مجردة يغري الجماليين الشكليين بإهدار «تاريخية» العمل الشعري والظاهرة الفنية عامة. إن الأخلاقيين يسألون : لم أنشأ الشاعر قصيدته، طالبين «معنى» مفارقاً لتشكيله، وهنا تضيع «الكيفية» التي هي جوهر الشعر. كما أن الجماليين الشكليين يسألون، كيف أنشأ الشاعر قصيدته، طالبين «بناء شكليا» مفارقاً لسياقه التاريخي الاجتماعي، وهنا تضيع «بنية الموقف» وهي الدلالة النهائية «لبنية التشكيل»، فكلا المنحيين ـ الأخلاقي والجمالي الشكلي ـ مجاف للعلم، و لا مجال ـ إذن ـ للتوفيق بينهما. والسبيل القويم هو ـ كما مر بنا في الفصول الثلاثة السابقة من هذا البحث ـ البدء بالماهيات. وماهية الشعر هي «كيفية» خاصة في التعامل مع أداة عامة هي اللغة. وتتبدى هذه الكيفية في طرائق مخصوصة تؤلف بين الكلمات وتنظمها للوصول إلى أنظمة وأنساق وتراكيب وأبنية تفجر الطاقة «الشعرية» في الواقع وتخلق موازاة رمزية لهذا الواقع ومشكل الشاعر ـتأسيسا على هذا ـ ليس مشكل «توصيل»، وإنما هو مشكل «تشكيل». إنه ـ الشاعر ـ لا يتوجه بمعنى مسبق يسعى إلى توصيله، كما أنه لا يتوجه إلى غرض يسعى إلى التعبير عنه. ولكن توجهه إنما إلى أن يثير في اللغة نشاطها الخالق حتى يكمل له التشكيل الجمالي الذي يوازي به ـ رمزيا ـ واقعه النفسي والفكري والروحي والاجتماعي. ولكن «بنية التشكيل الجمالي» لها دلالتها النهائية التي تبرز في «بنية الموقف». فإذا كان الشاعر يواجه خبرة مجتمعه التكنيكية مواجهة جمالية بالتشكيل فإنه يواجه الاتجاه الفكري السائد في هذا المجتمع بالموقف. إن الشعر نشاط لغوي مسعاه إلى تشكيل جمالي يشير ـ بحقائقه ـ إلى دلالات نفسية وفكرية واجتماعية تتخلق باطراد هذا التشكيل ونضجه وتتم بنيتها بتمام بنيته. إن الموقف ـ بكل عناصره ودلالاته ـ ثمرة للتشكيل. أي أن القصيدة «بنية» لغوية مركبة يكشف تفاعل عناصرها عن موقف الشاعر. ذلك لأن مكونات النشاط اللغوي في القصيدة تتفاعل متجهة إلى إنجاز التشكيل الجمالي، في ذات الوقت الذي تنجز فيه بنية الموقف. وفي هذا ما يعين على معنى لوحدة القصيدة. فالكل يفسر أجزاءه، أي أن البناء اللغوي للقصيدة يفسر عناصر النشاط الفكري للقصيدة. والمعنى هنا أن عناصر النشاط اللغوي ومكوناته إنما «تتراكب»، وليس تركيبها النهائي ـ البناء اللغوي المحقق للتشكيل الجمالي في القصيدة ـ محصلة لتجاور هذه العناصر والمكونات دور في «بنية» الموقف قبل ذلك التفاعل والتآزر بين عناصر النشاط اللغوي ومكوناته. إن دور هذه العناصر والمكونات في بناء الموقف إنما يبدأ ببداية تفاعلها وتآزرها لبناء التشكيل[1].

لا يمكن ـــ إذن ـــ أن يفصل بين البنيتين ـــ بنية التشكيل وبنية الموقف ـــ فمن جدلهما تنشأ وحدة القصيدة.

من هنا ضرورة التعرف على مكونات نشاط السياق وعناصره. ولقد نقول هنا إن نشاط السياق في القصيدة جامع لجدل بين عناصر النشاط اللغوي من ناحية وعناصر الموقف النفسي الاجتماعي من ناحية ثانية. والتعرف على مكونات نشاط السياق وعناصره مدخل وحيد إلى التعرف على تركيب البنية وحقائقها. وليس ثمة معنى لأي من هذه المكونات والعناصر دون النظر إلى موضعه وفعاليته، وليس ثمة معنى لها جميعا متجاورة إنما معناها في تفاعلها وتآزرها : كذلك ليس ثمة معنى لأي من هذه المكونات والعناصر دون أن يفسره تركيب البنية وحقائقها، وليس ثمة معنى لموضعه وفعاليته دون أن يكونا متجهين إلى إقامة ذلك التركيب وتلك الحقائق. تبدأ هذه المكونات والعناصر بالنظام الصوتي وتنتهي بالبناء الشعري بأكمله.

إذ أن الجانب الأولي من كيفية تعامل الشاعر مع أداته ـــ اللغة ـــ إنما يتبدى في نشاط لغوي يتحقق ـــ في العمل الشعري ـــ «أنظمة» لغوية، ينتج «التركيب» من تفاعلها وتآزرها.

هذه الأنظمة اللغوية ـــ صوتية، صرفية، نحوية ـــ هي الجانب التركيبي من السياق الشعري؛ درس جماليات النظام الصوتي. ببيان تشكيلات الحروف وطاقاتها «النغمية»، والدور الإيقاعي والجمالي للمقاطع، ودور التغير الصوتي في التكوين الموسيقي (علاقة البناء الصوتي بالبناء الموسيقي)، ودور «الصوت» عامة في الإيقاع الشعري متآزراً مع التشكيلات العروضية ومتجاوزاً لها.

ودرس جماليات النظام الصرفي ببيان الوظيفة الجمالية والفعالية التركيبية «للصيغة»، ودور تشكيلات الصيغ ـــ وتشكيلات العناصر الأخرى من النظام الصرفي ـــ في التركيب. ودرس جماليات النظام النحوي، ببيان طرائق تكوين الجمل وخصائص تأليفها، ودور «نظم» الكلمات ومواقعها النحوية في التركيب، وأثر فاعلية النظام النحوي عامة في خلق علاقات تركيبية جديدة.

ويرتبط هذا كله ـــ تشكيلا هذه الأنظمة وفاعليتها التركيبية ـــ بأدوار «دلالية» هي بذاتها الجانب الثاني في السياق الشعري. فلقد سبق القول إن السياق نشاط يطرد ـــ نحو كمال البنية الشعرية ـــ بجدل بين عناصر التشكيل اللغوي وعناصر الموقف الفكري الاجتماعي.

أين تبدو كيفية التعامل الشعري مع اللغة في هذا كله ؟ إنها تبدو في مدى نجاح الشاعر في أن يجعل النشاط اللغوي «نشاطا خالقا»، ويتبدى ذلك في أن يكون بعض تلك الأنظمة اللغوية ــ الصوتية، الصرفية، النحوية ــ «صوراً»، وأن تكون كافة تلك الأنظمة اللغوية «أنظمة رمزية». **في الأمر الأول** ــ مدى نجاح الشاعر في جعل بعض أنظمته اللغوية صوراً ــ يبدي الاستخدام غير المألوف (المجازي) عن فعله الخالق فيبرز «بلاغة» تشكيلات الحروف (علاقة التكوين الصوتي بخلق تكوين موسيقي مفض إلى دلالة رمزية)، و«بلاغة» الجملة من حيث خصائص الجمل وعلاقاتها وطرائق تأليفها على أنحاء جديدة. هذا الاستخدام غير المألوف للصوت والكلمة والجملة هو أساس الفعل الخالق للنشاط اللغوي في القصيدة.

إن هذا الاستخدام يخلص اللغة من «التحليلية»، ويتجاوز بها المدلولات الجامدة، ويلغي الفروق المصطنعة فيبرز الجوامع الجوهرية بين الأحياء والأشياء. وفي **الأمر الثاني** مدى نجاح الشاعر في جعل كافة أنظمته اللغوية أنظمة رمزية ــ تبدي كل التشكيلات اللغوية (ابتداء بموقع الحرف في كل تشكيل صوتي وتكوين موسيقي، وانتهاء بعلاقات الصور والجمل الشعرية) عن دلالات تجعل نضج السياق الشعري يطرد في اتجاه خلق موازاة رمزية للواقع. وهنا ــ في الأمرين السابقين جميعاً ــ وجه من وجوه وحدة القصيدة التي وقفنا عند بعض وجوهها الأخرى في موضع سابق من هذا الفصل.

الوجه هنا في أن عناصر كل نظام لغوي في القصيدة لا ينهض أحدها ــ منعزلا عن العناصر الأخرى المكونة لذات النظام ــ بدور جمالي، بل يبرز الدور الجمالي لعناصر كل نظام لغوي في علاقات هذه العناصر بعضها بالبعض الآخر، وفي تفاعلها وتآزرها. كذلك الشأن في علاقة نظام لغوي بالأنظمة اللغوية الأخرى في ذات القصيدة، فليس لنظام لغوي دور جمالي منعزل عن علاقاته بغيره من الأنظمة اللغوية الأخرى. ليست الأصوات والكلمات والجمل ــ في العمل الشعري ــ وحدات تقوم بذاتها، وإنما هي وحدات تنشط مع غيرها للنهوض بدور جمالي، كذلك فإن الأنظمة اللغوية ليست بذات وظيفة جمالية إلا عن طريق علاقاتها المتبادلة، حيث يفسر أحدها الآخر ويدعم دوره. إن الفعل الخالق للنشاط اللغوي يوجه كل عنصر إلى موضعه من نظامه، كما يوجه كل نظام إلى علاقته بغيره، محدداً للسياق الشعري وجهته نحو البناء الشعري الكامل.

ليست القصيدة نصاً لغوياً ولكنها كيفية خاصة في التعامل مع اللغة. وليس صاحب علم الجمال الأدبي عالم لغة، ولكن علم اللغة الحديث أداة أولى لتأسيس علم

الأسلوب خاصة وعلم الجمال الأدبي عامة، كما أن نتائج علم اللغة الحديث سبيل أول يسلكه علم البلاغة الموروث ليكون من أسس علم الأسلوب الحديث.

ولقد صرف رواد علم اللغة الحديث جوانب من جهودهم للمشاركة في إقامة علم الأسلوب : فوجه فرديناند دي سوسير Ferdinand De Saussure البحث اللغوي من المناحي التاريخية والمقارنة إلى منحى درس الخصائص التركيبية وخصائص الأصوات والكلمات، كما وجه الأنظار نحو الكشف عن العلاقات المتفاعلة في «بنية» كل نص شعري. وبدت — لدى كل مدارس علم اللغة — جهود جعلت علم الأسلوب يخطو خطوات واثقة نحو النضج. فقدمت المدرسة الانجليزية (Firth, J. R.) جهوداً في الدرس الصوتي. وقدمت المدرسة السوفيتية (Marr. N. Ja.) جهوداً في الطوابع الاجتماعية للأسلوب. وقدمت المدرسة الأمريكية (Chomsky, Noam.) جهوداً في مستويات السياق وخصائص التعبير اللغوي عامة. وقدمت مدرسة براغ[2] (Mukarovsky, Jan.) جهوداً في خصائص التعبير الأدبي خاصة. ولقد استوعب أصحاب علم الجمال الأدبي هذه الجهود ونتائجها واتخذوها سبيلا إلى تخصيص كيفية التعامل الفني مع اللغة، واستعانوا بها في إضاءة أنظار ونظرات في التراث اللغوي والبلاغي والنقدي القديم، وجعلوا من كل ذلك أسساً لدرس جماليات الأسلوب[3].

وخطا فريق من أصحاب علم الجمال الأدبي خطوة أخرى فمالوا إلى درس عناصر الأسلوب ومكوناته وخصائصه التركيبية درساً كمياً إحصائياً مستعينين بالحاسبات (الحسابات) الآلية والتحليل الرياضي. وأثمرت تجربتان في هذا السبيل : الأولى لدرس الشاعر الروسي بوشكين Pouchkine(1799 — 1837)، والثانية لدرس الروائي الفرنسي بلزاك Balzac (1799 — 1850). ويحاول كاتب هذه السطور أن ينهض — في ذات الاتجاه بدرس أبي الطيب المتنبي (303 — 354 هـ / 915 — 965 م). ولكن هذا الضرب من الدرس لا يزال — في كل البيئات العلمية — في أول الطريق[4]. أما اعتماد نتائج علم اللغة الجديد ومقررات علم البلاغة القديم في إقامة علم للأسلوب الأدبي عامة والأسلوب الشعري خاصة، فقد انتهى إلى خلاصات يعتد بها. وهنا لا بد من وقفتين، عند الملامح العامة لهذه الخلاصات، تقديما وتقويما.

(1)

يواجه الشاعر — غير أي فنان آخر، لطبيعة أداة الشاعر : اللغة — أمرين في آن واحد.

أولهما : مستوى تطور لغة جماعته في عصره. ويتضمن هذا المستوى من التطور اللغوي خبرة الجماعة في التاريخ، كما يعكس في ذات الوقت «منطقها» الراهن في النظر وفي السلوك. فاللغة هي «جامع» الجماعة، وأداة «التواصل» لتاريخها، وأداة «التوصيل» بين احادها.

ولما كان مشكل الشاعر — كما سبق القول في الفصل الثالث من هذا البحث — ليس مشكل «توصيل» وإنما هو مشكل «تشكيل»، فإنه — الشاعر — يواجه طبيعة «التوصيل» ومنطقه في اللغة مواجهة تزلزل تلك الطبيعة وذلك المنطق[5].

وثانيهما : تراث التشكيل اللغوي في شعر الجماعة. ويتضمن هذا التراث أصول عمل الشاعر، لكنه يتضمن في ذات الوقت تحد يعطل تفرده، ولكي يتم لعمل الشاعر تفرده في التاريخ الشعري فإنه يزلزل التراث من التشكيل اللغوي الشعري زلزلة تضيف جديداً إلى حقائق ذلك التراث وتعدل من تقاليده ومقرراته[6].

ولقد سبق القول إن هناك تنازعا بين نشاط التشكل في القصيدة من ناحية وتقاليد الفن الشعري الموروثة من ناحية ثانية. ذلك لأن الشاعر يدرك عالمه إدراكاً جماليا (مشكلا)، ويواجه التشكيل التاريخي الاجتماعي لهذا العالم بتشكيل جمالي مواز يعكس الجوهر الإنساني ويحقق الحرية. أي أن الشاعر يواجه الواقع بتشكيل يتحقق إنجازه بأداة ضمنها الواقع في سياقه التاريخي الاجتماعي. وبمعنى آخر فإن الشاعر يتوسل بأداة الجماعة ليشكل موقفا من الجماعة نفسها. فالقصيدة تسعى إلى الوجود (التشكل الجمالي) من خلال الموجود (الواقع اللغوي)، وتفردها مرهون بزلزلة منطق التوصيل وتراث التشكيل في آن.

منطق التوصيل اللغوي صارم. وهو أساس نشوء اللغة وجوهر وظيفتها. ويجعل هذا المنطق اللغة — في قائمة الرموز — مثل عملة النقد الورقية التي ترمز إلى قيمة شرائية معينة، وتعتمد في قيمتها على العرف والاتفاق بين أفراد المجتمع لا على قيمتها الذاتية. فكل لغة تتكون من أصوات تصدرها أعضاء النطق الانسانية. هذه الأصوات — لتصبح ذات معنى — يجب أن توضع في شكل تتابعي محدد معين، مكونة كلمات أو مجموعة من الكلمات. هذه الكلمات أو مجموعاتها يجب أن تكون محل اتفاق أعضاء المجموعة اللغوية باعتبارها قيما رمزية تستحضر — ولو على وجه التقريب — في أذهانهم أفكاراً معينة.

إن القيمة التي يدل عليها الرمز تتم بطريق التحكم والفرض، وإنه ليس هناك أي رابطة فطرية بين اللفظ ومدلوله. ولو صح الافتراض القائل بوجود علاقة فطرية بينهما لكان

حتما أن يتكلم الناس لغة واحدة[7]. إن التحكم والفرض في هذا المنطق ناشئان عن أن الكلمات ــ في اللغة البشرية ــ هي «إشارات» تلبي حاجات عملية. فالبناء اللغوي ــ لأية لغة ــ إنما ينهض على وحدات أولية، هي الوحدات الصوتية، التي لا يزيد عددها في لغة من اللغات عن بضع عشرات. والوحدة الصوتية، أو الصوت اللغوي : الفونيم Phoneme لا معنى لها وحدها، إنما هي الوحدة الأساسية الصغرى التي تبنى منها الكلمات. وتتميز كل لغة بملامحها الصوتية الخاصة أي أن كل لغة من اللغات تستقل بنظام فونيمي محدد.

ومعنى هذا أن حقائق البناء اللغوي تضع بين يدي الانسان إمكانات غير نهائية لاستيعاب كل جزئيات عالمه وتفصيلاته وخبراته. فمن عدد محدود من الوحدات الصوتية ــ بضع عشرات ــ يستطيع الانسان أن يبني عشرات الآلاف من الكلمات وعدداً لا يحصى من الجمل. فإذا كانت الوحدة الصوتية ــ الفونيم ــ لا معنى لها وحدها إذ هي أساس فحسب لبناء الكلمة، فإن الكلمة تعد أول جزء له معنى في البناء اللغوي. ولقد بنت كل مجموعة بشرية ــ من تلك الوحدات الصوتية القليلة ــ عشرات الآلاف من الكلمات. التي تتألف منها أعداد لا حصر لها من الجمل والعبارات. وظلت الوحدات الصوتية الأولية لكل مجتمع بشري تميز ملامح لغته، كما ظلت تلك الوحدات أساساً لبناء لغوي ذي مرونة هائلة يتسع دائماً باتساع التطور العملي والاجتماعي.

لهذا كله كانت اللغة مستودعا للخبرة التاريخية والاجتماعية للجماعة التي تتحدث بها، لأن الجماعة تبني الكلمات وفقا لحاجاتها[8] العملية. وتأسيساً على هذا فإن ما وصفناه من منطق لغوي صارم ــ طرائق اللغة في عكس السياقات والعلاقات، وفي الوفاء بالحاجات العملية ــ هو الذي يميز لغة من لغة. «... لكل لغة منطقها الخاص ونظامها الخاص، يراعيه المتكلم بها ويـ ـ ـلك به في كلامه، لأنه شرط الفهم والإفهام بين الناس في البيئة اللغوية الواحدة، وإذا أخل المتكلم بهذا النظام حكم السامع على كلامه بالغرابة والشذوذ.

ولكن هذا المنطق اللغوي بعيد كل البعد عن المنطق العقلي العام الذي يهدي التفكير الانساني في كل البيئات، فهو نظام للناس عامة. في حين أن المنطق اللغوي نظام خاص لا ينتظم إلا طائفة خاصة من الناس، هم الذين يطلق عليهم «أبناء البيئة اللغوية». فاللغة منطق لأن لها نظاما تخضع له، ويرتبط هذا النظام بعقول أصحاب اللغة وتفكيرهم إلى حد كبير، ولكنه النظام الخاص الذي يختلف من لغة إلى أخرى، ويتصف في كل بيئة بخصائص معينة، تجعل لكل لغة استقلالها، وتميزها من اللغات الأخرى.

ولكن ارتباط اللغة بالعقل الانساني وتفكيره منذ نشأتها قد جعل بين اللغات البشرية قدراً مشتركاً يمكن إرجاعه إلى الفكر الانساني العام، أيا كانت اللغة، وأيا كانت البيئة أو الجنس. ومثل هذا القدر المشترك هو الذي نستشف فيه الصلة بين اللغات والمنطق، وعن طريقه نحدد الارتباط بين النظام اللغوي والتفكير الانساني بصفة عامة...»(9).

والأمر الثاني الذي يواجهه الشاعر هو تراث التشكيل اللغوي الشعري : التقاليد الشعرية. وهذا مبحث واسع، بل هو مبحث أساس في تاريخ الإبداع الشعري وتاريخ نقد الشعر على السواء : علاقة الشاعر بالتراث الشعري لجماعته ولقد عالجنا بعض جوانب هذا المبحث في مواضع سابقة من هذا البحث ــ خاصة في الفصل الثالث ــ إنما نقف هنا عند تمهيد محدود موجه :

إن صفة «الجدة» التي نصف بها كيفية تعامل الشاعر مع أداته اللغوية، ليست مطلقة، وإنما هي محكومة «بمنطق» خضع له الشعراء من قبل، ويخضعون له من بعد. هذا المنطق هو المفسر للتاريخ الشعري وللتقاليد الشعرية. فليس تفرد عمل شعري تفرداً مجرداً، بل إن معنى هذا التفرد هو نجاح الشاعر في أن ينشىء علاقات جديدة ــ لغوية : وهي محكومة بمقررات وقوانين، وهي في الفن محكومة بنظم وتقاليد ــ تقيم بنية شعرية تامة تزلزل هيكل التاريخ الشعري وتعدل التقاليد الشعرية.

إن الشاعر الحدث لا يعد شعره بداية لتاريخ جماعته الشعري، وإنما يعد عمله إعادة بناء للتاريخ الشعري لهذه الجماعة، ولذلك فإنه يتخذ من الموروث الشعري «نموذجا» يحتذى، ويتربى جمالياً على النماذج الشعرية الموروثة عن عصور الازدهار الفني. إن الحركات الشعرية الأصيلة تتجه إلى الكشف عن التقاليد الفنية الجوهرية للشعر القديم، وتتجه إلى زلزلة هذه التقاليد وتعديلها للوفاء بالحاجات الروحية والجمالية الناشئة. ولهذا فإن هذه الحركات والمدارس الفنية لا تنهض إلا استجابة لبواعث تاريخية أساسية هي المفسر الموضوعي للظواهر الجمالية. لذلك فإن رصد جماليات «الحداثة الشعرية» إنما ينهض على وعي دقيق بما هو جوهري متواصل من التقاليد الشعرية، وبما تحقق من تجديد لها في ظل علاقات وملابسات جديدة(10). ويصدق ــ هنا ــ أن نقول إن الشعر الحديث كله نظرة موحدة على «بنية المعنى» وارتباطها بالتقاليد الشعرية، وليس على «بنية التشكيل» وارتباطها بتلك التقاليد. فعنده أن المعنى بنية رمزية واحدة وأننا متلقين ونقاداً ــ نواجه في كل حالة ــ كل قراءة لقصيدة رمزاً. ويجب أن نفرغ من الاعتقاد بأننا نواجه مرة تشبيهاً ومرة استعارة ومرة رمزاً. نعم إن الرمز متعدد المظاهر، ولكن فكرة الرمز هي

هي لأنها قلب المعنى. ويجب أن نعتمد على مفهوم الرمز من أجل دفع فكرة «الأغراض الشعرية» ودفع الأوهام المتعلقة بوحدة القصيدة وبدلا من أن يدرس الشعر العربي دراسة أغراض علينا أن ندرسه دراسة رموز. إن رموز الشعر ـــ عنده ـــ هي تقاليده. وتطور مسير الشعر العربي هو تطور الدلالات التي أصابت هذه الرموز[12].

هذا حسبنا ـــ هنا ـــ من الأمرين جميعاً. فما نريده هو التمهيد الموجه إلى كيفية مواجهة الشاعر للغة سواء تبدت في الاستخدام العادي، أم تبدت في تراثها من التشكيل الشعري. ونعالج الأمر في فقرتين، واحدة من جهة الشاعر، والأخرى من جهة الناقد.

(2)

ينتج الشاعر شكلا «معرفيا» خاصاً. هذا الشكل المعرفي الخاص هو نفسه ثمرة لتعرف خاص على الواقع. أي أن الشاعر يتعرف على واقعه تعرفاً خاصاً وينتج ضرباً خاصاً من المعرفة بهذا الواقع. ولقد سبق القول ـــ في فصل «المعرفة» من هذا البحث ـــ إن هذا الضرب من المعرفة بالواقع، الذي يحصله الشاعر، يرتد مصدره إلى صلة الشاعر الجمالية بواقعه. إن ماهية هذا الضرب الخاص من المعرفة ماهية جمالية، ومادته الطبيعة والمجتمع بمظاهرهما وظواهرهما، ومجاله الحياة النفسية العاطفية الروحية، وأداته القوى المدركة والطاقات الذائقة. هذا الضرب الخاص من المعرفة هو سبيل العارف الجمالي إلى خبرات جمالية نتاجها الوعي بالتجانس والتآلف، والوعي بالموازاة والتوازن في اتجاه تحصيل عناصر النسبة والتماثل والتطابق، وفي اتجاه الوعي بالتكوينات والنماذج والأنماط.

ويؤهل نضج هذه الخبرات الجمالية التعرف الجمالي للوصول إلى «معارف» جمالية أعقد، ويؤهل الوعي الجمالي لتحصيل هذه «المعارف» الجمالية : الوعي بحقيقة «التناظر» ـــ والوعي بحقيقة «التناغم والانسجام» ـــ والوعي بحقيقة «التناسب» والوعي بحقيقة «الإبداع»، كذلك فإن نضج هذه الخبرات الجمالية يؤهل الوعي الجمالي لتحصيل الوجوه الأخرى من علاقات العناصر الجمالية، وهذه الوجوه هي التنافر، والنشوز، والتناقض. ويعين كل ذلك على نضج الخبرات الجمالية، وعلى حصولها على «حقائق» الصفات والعناصر والخصائص الجمالية في الظواهر والأحياء والأشياء.

هذه الكيفية في إدراك العالم ـــ إدراك العالم «مشكلا» ـــ تجعل من نتاج الشاعر «تشكيلا». فالقصيدة بنية رمزية، يقيمها «تنظيم لفظي» ليس على نمط تنظيم الواقع المائل، وإنما هو على نمط الصلات المتبادلة ـــ والمتجادلة ـــ في جوهر ذلك الواقع وحقيقته. يقيم الشعر موازاته الرمزية للواقع بالكلمات. ويقوم تنظيم الكلمات في القصيدة

على الوعي بالتناظر والتناغم والتناسب والإيقاع، وعلى الوعي بوجوهها الأخرى من تنافر ونشوز وتناقض ويفصح هذا التنظيم للكلمات في القصيدة عن مقابلات وتناقضات ووجوه تآلف ووجوه نشوز في الواقع النفسي والروحي والاجتماعي والطبيعي.

الشعر ــ بهذا ــ ضرب معرفي خاص لمعرفة الواقع، ولتحرير هذا الواقع من المثول والجمود، بالكشف عما يمور به من مقابلات وتناقضات(12). وسبيل الشعر إلى هذا هو تعامل خاص مع الكلمات : يكشف عن طاقاتها النغمية والرمزية، بإقامة صلات جديدة بينها، وبإقامة تأثيرات متبادلة وعلاقات وأنظمة ترتيب وتأليف.

يسيطر إيقاع العمل الشعري ــ قبل تشكيله ــ على الشاعر، ويسيطر الشاعر على الكلمات ليشكل بها هذا العمل. إن الشاعر لا يتغيا غرضا توصيليا، وإنما هو يواجه تشكيل الواقع بتشكيل يوازيه رمزيا. لذلك فإن الشاعر لا يبدأ بموضوع أو فكرة أو غرض، وإنما هو يبدأ عمله عندما يهيمن عليه الإيقاع الموجه إلى التشكيل. توحي سيطرة الإيقاع على الشاعر بالخطة الأولية للقصيدة التي لا يعرف الشاعر عنها شيئا قبل أن ينتهي من تشكيلها. بمعنى أن الشاعر يبدأ عملا لا يعرف «نهايته» قبل الانتهاء الفعلي منه. لو كان الشاعر يتغيا توصيل «غرض» لعرف «حدوده» قبل الانتهاء منه، ولما عانى تلك المعاناة الفذة المتواترة عن كبار الشعراء أثناء «تنفيذ» تشكيلاتهم الشعرية. يتعرف الشاعر من هؤلاء الشعراء على قصيدته بعد أن ينتهي من تشكيلها. أما أثناء التشكيل فهو ــ الشاعر ــ يتعرف على عمله خطوة فخطوة، وقد يباغت بجديد في خطوة، وقد يخضع لتحوير في خطوة أخرى. إنه ــ الشاعر ــ موجه بإيقاع مسيطر يطلب تشكيله، وعمل الشاعر أن يلبي، بأن يخضع الكلمات لمطالب هذا التشكيل. إن نزوع الإيقاع إلى التشكل يتحقق، إذ يبين وينضج بتشكيل الكلمات له(14). هذا التشكيل هو الذي يستدعي الكلمات، وهو الذي يكسبها مواضعها في أنظمة لغوية تحقق بنية القصيدة ودلالتها الرمزية.

يتجاوز الشعر بالكلمات مدلولاتها المنطقية وطوابعها الإشارية. ليست الكلمات ــ في الشعر ــ علامات، بل هي كائنات. يستخدم الشعر اللغة العادية، لكن هذا الاستخدام يخضع لكيفية خاصة تنتهي ــ في القصيدة ــ إلى تنظيم لغوي مستقل ــ نسبيا ــ عن التنظيم المألوف للغة العادية : «... إن أداة الأدب اللفظ. الأدب يصنع بالكلمات. والكلمات الآن إشارات. الكلمات تتصدى لشيء، تمثل الآن شيئا، قبل أن يستولي عليها الأدب. وهكذا فإن الأدب يستخدم أداة هي في ذاتها نتاج فعالية تشكيلية ترميزية. فالأدب شكل رمزي فقط بمعنى ثانوي اشتقاقي، لأنه يستخدم نسقا من

الأشكال الرمزية الجاهزة، وهو النسق الذي ندعوه اللغة. والعالم الذي تستدعيه اللغة إلى الوجود على الفور يستعمله الأدب على أنه مادة.. خام.. لا يعمل الأدب كلية بحسب مناهج الإشارة أو المحاكاة.

إن معنى قصيدة ما هو كامل بنياتها المعقدة وليس إشاراتها البسيطة فقط. الأدب يستعمل الكلمات، والكلمات إشارات، لكنها تستعمل في الأدب كشيء يعني أكثر من الإشارة. فالأدب يستغل خصائص أخرى للكلمات إضافة إلى خصائصها الإشارية، كمثل قدرتها على الانتظام في جمل إيقاعية، وإيحاءاتها السمعية والعضلية، وارتباطها الحميم بكلمات أخرى. هذه الصفات الكامنة وغير المطورة في اللغة العادية تغدو صفات حاسمة في الأدب. وهي تنصهر بخصائص المحاكاة والإشارة في الكلمات لتخلق من الأدب نظاما رمزيا جديداً مختلفا عن النظام الرمزي في اللغة غير الأدبية. الأدب يستعمل الكلمات، والكلمات إشارات، ترمز لأمور نعرفها مسبقا بطرق أخرى. غير أن الأدب، واللغة نفسها في الواقع، يستعمل هذه الإشارات بحرية كبيرة. ففي وسعه أن يربطها بطرق غريبة تمام الغرابة عن طبيعة الأشياء المشار إليها. ففي الأدب يمكن أن يكون الفم أعمى، ويستطيع الضوء أن يحدث صريراً، ويمكن لرجل أن يعبر قوس قزح... إلخ. إن الإشارات اللفظية، وهي في حد ذاتها مشدودة إلى الأشياء بصلات وخصائص ثابتة، تنال في الروابط الأدبية حرية جديدة للعمل. بهذا المعنى أيضا يقدم الأدب نظاما رمزيا شبه مستقل...»[15].

ليست «الأغراض» هي خالقة القصائد، وإنما خالقة القصائد هي «تشكيلات الكلمات». والتشكيل يستدعي الكلمة إلى موضعها في النظام اللغوي المحكوم بالسياق الشعري. والكلمة في موضعها من نظامها اللغوي «تعرف» ما سبقها وما يلحقها، وتتفاعل مع كليهما، وتؤثر في كليهما، وتتأثر بكليهما. هذا التنظيم اللغوي ــ الذي يبرز دور الصوت في الكلمة وينظم الكلمات ويشكل الجمل في سياق خاص ــ يتعدى بالكلمة مدلولها الجامد ووظيفتها المألوفة. ويبدي نزوع الإيقاع إلى التشكل القيم الموسيقية للكلمات، ليست وحدات مفردات، وإنما أنظمة وتشكيلات.

(3)

الشعر كيفية لغوية خاصة. يتعامل الشعر مع اللغة العادية بكيفية غير عادية. فليست هناك ــ إذن ــ «كلمات» شعرية وأخرى غير شعرية، وليست هناك «لغة شعرية» ــ أو شاعرة ــ وأخرى غير شعرية. إنما يتعامل الشاعر مع كلمات اللغة العادية، لكنه لا يتعامل مع «النظام» العادي لهذه اللغة. ويخالف الشاعر النظام العادي

للغة العادية ليخلق نظاما آخر يحقق به موازاة واقعه ـــ النفسي والفكري والاجتماعي ـــ موازاة رمزية. و لا يخالف الشاعر النظام اللغوي العادي مخالفة كاملة، وإلا لكانت للشعر لغة مختلفة تماما عن اللغة العادية. بل إن النظام اللغوي العادي يعد «أصلًا» يخرج الشاعر عليه ويخالفه مخالفات تزلزله. فإذا كان الأصل ـــ النظام اللغوي العادي ـــ عريقا مستقرا ـــ لا نقول جامدا ثابتا ـــ فإن إمكانات مخالفته، إمكانات زلزلته، واسعة. بمعنى أنه بقدر عراقة النظام اللغوي العادي واستقراره تكون إمكانات الشعر متنوعة وواسعة وخصبة. بل إن مخالفات الشعراء للنظام اللغوي العادي وزلزلاتهم له تشيع ـــ إن كانت حقيقية وموهوبة ـــ فتستقر وتعود إلى «الأصل» الذي خرجت عليه فتصير جزء منه. إن التعامل الشعري مع اللغة لا يخلق أنظمة لغوية فحسب، بل إنه يدخل هذه الأنظمة إلى تاريخ اللغة العادية فيغنيها ويجددها. إن الشعر يطور اللغة العادية ويجددها. إن الشعراء لا يخلقون الشعر فحسب، بل إنهم ليخلقون اللغة أيضا.

ومخالفة الشاعر للنظام اللغوي العادي ليست مطلقة. فهو ـــ من جهة أولى ـــ لا يخرج على (قواعد) اللغة العادية، وإنما هو يخرج على (نظام) هذه اللغة في التأليف بين الكلمات ونظمها وسياقها وتركيبها. وهو ـــ من جهة ثانية ـــ يخرج على نظام اللغة العادية إلى نظام آخر. فعلى الرغم من أن كل عمل شعري جديد هو أنظمة وعلاقات لغوية جديدة، وعلى الرغم من أن لكل عمل شعري جديد بنية شعرية جديدة خاصة، فإن لكيفية التعامل الشعري عامة ـــ من درس الأنظمة والعلاقات والبنيات : علم الأسلوب ـــ (قياسها) الذي يدرس و(يقعد) درسا وتقعيدا دقيقين.

بعبارة أخرى : إن العمل الشعري الجديد لا يحتذى مثلا سابقا يبد أمنه ولا يهتدي بمثال منشود ينتهي إليه. كذلك فإن الأصول والمبادىء الجمالية والقواعد والتقاليد الفنية لا تضع نمطا لعمل شعري لم يوجد بعد، بل إن نمط العمل الشعري الجديد إنما يفصح عن نفسه بعد تمام تشكيله. وعلى الرغم من كل هذا فإن الشعر يخالف نظاما لغويا (قياسيا)، لتنهي إلى نظام لغوي له (قياسه). وذلك لأن الشاعر يخلق علاقات وتراكيب وبنيات هي في حقيقتها (اختيارات) من بين (ممكنات) قائمة من قبل، تتبدى في (مجموعات) من الكلمات والعبارات والصيغ والهيئات التركيبية.

إن الشاعر لا يخلق (كلمات)، وإنما يخلق (علاقات) تخضع عناصر التأليف والنظم فيها للدرس الدقيق[16]، بل إنها لتخضع ـــ وقد خضعت في تجارب ناجحة ـــ للدرس الكمي والاحصائي الموضوعي.

مشكل الشاعر ــ إذن ــ مشكل (تشكيل)، وليس مشكل (توصيل) ولا مشكل (تجميل). فليس ثمة معنى يريد الشاعر أن (يوصله)، وليس ثمة (غرض) يريد أن يعبر عنه، وإنما ثمة (موقف) من الواقع يسعى الشاعر إلى تشكيله. كما أن الشاعر لا يتغيا (تجميل) الصيغة والتركيب والعبارة، وإنما هو يتغيا (الجمال) الذي يستحدثه بالعلاقات والتشكيلات اللغوية. فالجمال في نشاط هذه العلاقات والتشكيلات اللغوية ونسيجها، ليس خارجها، ولا هو بمضاف إليها. (التوصيل) غاية النظام اللغوي العادي. و(التجميل) دخيل على النظام اللغوي العادي، وعلى النظام اللغوي الشعري. أما (التشكيل) فمهمة الشاعر وهمه وسبيله إلى الجمال. إن الشاعر لا (يعبر) عن المثير الأولي الذي استنهضه للابداع، وإنما هو يواجه هذا المثير، وإنما تكون مواجهته لهذا المثير مواجهة تشكيلية. إن مكونات المثير الأولي وعناصره ــ وهي نفسية وروحية وفكرية واجتماعية ــ ترقى إلى أن تكون (موقفا) للشاعر من واقعه الذاتي والموضوعي. وتبدي هذه المكونات والعناصر نفسها ــ في ارتقائها ــ للشاعر مشكلة، يكمل وضوحها لديه بكمال تشكيله لها فإذا كان الموقف لا يبدي نفسه لصاحبه الشاعر الا بكمال تشكيله. فإن الناقد لا يستخلص حقائق هذا الموقف ــ نفسيا وروحيا وفكريا واجتماعيا ــ الا من حقائق التشكيل ذاتها. وكل (دلالة) لا تقود إليها قرينة تشكيلية فإنها من (طلب) الناقد وليس من (تشكيل) الشاعر.

بهذا يتحدد عمل الناقد النظري بدرس طبيعة الأنظمة والعلاقات اللغوية التي يستحدثها الشعر في تعامله مع اللغة العادية. أي يتحدد هذا العمل بعلم الأسلوب حتى لا تكون نظرية الشعر تأملا مفارقا للظاهرة الشعرية. كما يتحدد عمل الناقد التطبيقي بدرس نشاط السياق والتركيب والبنية في العمل الشعري ــ نتائج عمل الأسلوب ــ حتى لا يكون نقد الشعر تعبيرا عن «فكرية» الناقد وليس درسا لتشكيل الشاعر.

ومن جهة طبيعة الأنظمة والعلاقات اللغوية التي يستحدثها الشعر في تعامله مع النظام اللغوي العادي، فإن علماء الأسلوب قد اجتهدوا لبيان (ماهية) للغة الشعر «ومهمة» لها، ليكون هذا أصلا ــ موضوعيا ــ تنهض عليه ماهية الشعر ومهمته في نظرية الشعر عامة، أو في : علم جمال الشعر. أما عن ماهية لغة الشعر، فلقد سبق القول إن هذه الماهية تتحدد في الفاعلية الخلاقة التي تجعل من نشاط اللغة ــ في العمل الشعري ــ خالقا لأنظمة وعلاقات وتراكيب وبنيات ذات دلالات رمزية ثرة. كما أن هذه الماهية تتحدد بمقارنتها بماهية اللغة العادية : فالأصل في ماهية هذه اللغة العادية الشيوع والتواتر العرفي، والأصل في ماهية تلك اللغة الشعرية (الريادة) إلى الخلق اللغوي الجديد.

وعلى هذا فإن اللغة الشعرية ليست (درجة) من درجات اللغة العادية، كما أنها ليست «نوعا» خاصا من هذه اللغة العادية، وإنما هي — كما سبق القول — «كيفية» خاصة في التعامل مع اللغة العادية بذخيرة كلماتها وقواعد صرفها ونحوها. هذه الكيفية هي أساس تلك الماهية. وهذه الكيفية هي الفيصل في الفروق بين آلية التواتر في النظام اللغوي العادي وفاعلية الخلق في النظام اللغوي الشعري. وكما قلنا — في موضع سابق من هذه الوحدة — فإن الفاعلية الخالقة، وهي الأساس في ماهية اللغة الشعرية، لا تخلق الشعر فحسب، بل إنها تخلق اللغة العادية ذاتها. وذلك لأن ما يخلقه الشعراء يشيع ويتواتر ويستقر في النظام اللغوي العادي.

هذا من جهة الأصل في ماهية اللغة الشعرية. أما من جهة الأصل في مهمة هذه اللغة — الريادة إلى الخلق اللغوي الجديد — فإن لغة الشعر تفي بمهمتها — التشكيلية — بقدر ما تحققه من هذه الريادة. والمعنى هنا أن اللغة الشعرية تفي بمهمتها — التشكيل — بالقدر الذي تحققه من «الريادة»، بحيث تجعل مهمة اللغة العادية — التوصيل — تتقهقر في العمل الشعري. ولا يتعلق الأمر هنا هنا «بعدد» العناصر اللغوية الرائدة في العمل الشعري، وإنما الأمر يتعلق بكيفية عمل هذه العناصر وبنشاطها وآثارها(17). هنا في كل عمل شعري — تنازع بين التوصيل وهو الأساس في ماهية اللغة العادية، والتشكيل وهو الأساس في ماهية اللغة الشعرية.

ومن جهة نشاط هذه الأنظمة والعلاقات اللغوية التي يستحدثها الشعر في تعامله مع النظام اللغوي العادي، فإننا قد عالجنا — في الوحدتين الأوليين «1، 2» من هذا الفصل — هذا النشاط من زاوية طبيعة تلك الأنظمة والعلاقات اللغوية من زاوية الفروق بينها وبين الأنظمة والعلاقات في اللغة العادية. أما هاهنا فنعالج الأمر من زاوية الفكر الثلاث : «التوصيل» مهمة اللغة العادية، و«التجميل» المهمة اتي تصورها الفكر التقليدي لعمل اللغة الشعرية، و«التشكيل» مهمة اللغة الشعرية في الفكر اللغوي والنقدي الراهن. أي أننا نعالج — هنا — دور تلك الأنظمة والعلاقات اللغوية — بعد إذ بانت أساسا في «ماهية الشعر» — في تحقيق «مهمة الشعر» : إن هذا التحقيق إنما يتم — في العمل الشعري — بتآزر النشاطين اللغويين التركيبي والتصويري لخلق البنية والدلالة الرمزيتين.

والتركيب والتصوير ليسا نشاطين منفصلين، بل إن كلا منهما عماد للآخر في العمل الشعري، وكلاهما معا عماد للسياق الشعري الذي ينتهي نشاطه بالبنية الكاملة المقصيدة. ثم إنهما — التركيب والتصوير — كاشفا الموقف من خلال ما يمنحانه العمل

الشعري من مستوى دلالي رمزي هو بذاته الموازي للواقع ــ بعناصره الذاتية والموضوعية ــ الذي صدر عنه الشاعر.

ويدل الاشتقاق التاريخي لكلمة (التركيب «Structure» ــ في اللغات الأوربية ــ على طريقة بناء الشيء وإقامته[18]. كما يقصد بهذه الكلمة ــ تركيب ــ تنظيم الكل في أجزاء، وتعاون وثيق بين أجزاء الكل التي تتوافق فيما بينها وتتكيف[19].

وعناصر التركيب هي «الأصوات» وطرائق تجميعها في كلمات، و«الكلمات» وطرائق تنظيمها في جمل. فكل اللغات ــ بدون استثناء ــ تتكون أساسا من أصوات لغوية، وتتجمع هذه الأصوات اللغوية ــ في معظم اللغات ــ في شكل كلمات. ومن النادر جدا أن توجد الكلمات منفصلة في الاستعمال اللغوي. فمن ناحية تتجمع الكلمات عادة في شكل مجموعات، وحينئذ فطريقة تنظيم هذه الكلمات تصبح مهمة، وربما متحكمة في المعنى كله. ومن ناحية أخرى غالبا ما تتعرض الكلمات نفسها لتغييرات معينة في الصيغة تؤدي إلى تغيير في المعنى.

فالتغييرات الحادثة داخل الكلمات نفسها تشكل موضوع علم الصرف الذي يختص بدراسة الصيغ، وتنظيم الكلمات في نسق معين يشكل موضوع علم النحو[20]. فالتركيب ــ إذن ــ «صوت» و«صيغة» و«علاقة». والأصوات حوامل اللغة[21].

ولقد وقفنا ــ في الوحدتين الأوليين (1،2) من هذا الفصل ــ عند الدور الأساسي الذي ينهض به التشكيل الصوتي في التركيب عامة، وعند الدور الأساسي الذي ينهض به هذا التشكيل الصوتي في التركيب عامة، وعند الدور الأساسي الذي ينهض به هذا التشكيل الصوتي في التركيب الشعري خاصة، إذ هو ــ التشكيل الصوتي ــ عماد الموسيقى الشعرية ومفسرها، وهو الذي يتجاوز بهذه الموسيقى المقررات العروضية.

وإنما نقف هنا عند تنبه أولي إلى ثلاثة أمور. **أولها** أن علماء العربية الأقدمين قد خلفوا مادة علمية طيبة متصلة بتحولات وخصائص صوتية بعينها، من بين ذلك جعل حرف مكان آخر (الابدال) وإدغام حرف في آخر «الادغام» وما يقترب من ذلك من تبدلات صوتية. وعلى الرغم من أهمية هذه المادة فإنها محدودة بالنسبة للدرس الصوتي عامة.

بل كادت معالجة الأصوات ــ في التراث النحوي واللغوي العربي القديم ــ أن تقف عند تفسير الادغام فحسب[22]. **وثانيها** أن الموروث النحوي واللغوي العربي وصف تكوين «المقاطع» ــ الوحدات الصوتية اللغوية و«بعض المصطلحات هنا حديث»

وصفا قريبا ـــ من جهة تكوين الكلمات من مقاطع مفتوحة ـــ يتركب المقطع المفتوح من حرف محرك حركة قصيرة أو طويلة ـــ ومغلقة ـــ يتركب المقطع المغلق من حرف متحرك وحرف ساكن ـــ غير أن هذا الوصف لم يف ببيان دور المقاطع ووظيفتها في التركيب وفاعليتها في التكوين الموسيقي للغة الشعر. **وثالثها** أن علم العربية القديم أهمل (النبر) إهمالا جعل «علم العروض» لا يكشف من الطاقات الموسيقية للشعر العربي الا عن جوانب محدودة.

ولقد وجه هذا التنبه الدراسات الحديثة الجادة ـــ تمهيدية «ابراهيم أنيس» وتيسيرية «محمد طارق الكاتب»، وتأصيلية ـــ «شكري محمد عياد وكمال أبو ديب»[23] ـــ ولا تزال قليلة، إلى الكشف عن طاقات (الصوت اللغوي) وإمكانات الوحدات الصوتية اللغوية «المقاطع» ونشاطها المتجاوز للقرارات العروضية ـــ في إقامة الايقاع الشعري، وإلى الكشف خاصة عن دور «النبر» الذي يفجر الامكانات الموسيقية للغة.

ولقد بدأ العروض الخليلي ـــ في هذه الدراسات الحديثة ـــ غير مستغرق لموسيقى الشعر العربي، وبدت بحوره تشكيلات إيقاعية بين تشكيلات أوسع تخلقها كيفية الاستخدام الشعري للغة.

هذا عن «الصوت» في التركيب. أما «الصيغة» فهي بناء الكلمة على مثال، هيئة الكلمة الحاصلة من ترتيب حروفها وحركاتها، وهذه الهيئة تتصل اتصالا متينا بتركيب الجملة ودلالاتها، إذ لو تغيرت مبانيها تغيرت معانيها والوجهة ـــ هنا ـــ الاشارة إلى صلة التغييرات التي تعتري صيغ الكلمات ـــ التغييرات الداخلية «التحول الداخلي»، واللواحق والسوابق التصريفية «الالصاق» ـــ بالتركيب والموسيقى الشعريين وبكيفية الاستخدام الشعري للغة عامة.

ومن ناحية التغييرات الداخلية «التحول الداخلي» فإن الجانب الأكبر من المفردة العربية يأتي من أصل ذي ثلاثة صوامت ـــ الأصل الثلاثي ـــ ويبقى هذا الأصل أساس هذه المفردة. يؤخذ من الأصل ـــ الأغلب ـــ أن يكون ثلاثيا ـــ المكون من أصوات صامتة فحسب كلمات متميزة باضافة المصوتات داخل هذا الأصل. وإضافة هذه المصوتات ليست اعتباطية، وإنما هي مفيدة بطابع المصوت وكميته. وتضعيف الصامت الثاني أو الثالث من الأصل يعتبر إضافة لعنصر آخر أساسي إلى إمكانيات هذه التغييرات الداخلية.

ومن ناحية اللواصق ـــ اللواحق والسوابق التصريفية ـــ فإن العربية تخص «الالصاق» بأهمية كبيرة، ولكنها ـــ العربية ـــ لا تملك من اللواصق سوى عدد قليل،

جد قديم، موروث عن أصوله السامية القريبة أو البعيدة، وهي لم تنشىء منها جديدا، ولا تنشىء منها كذلك هذا الجديد.

وعلى الرغم من أن اللواصق في العربية محدودة وثابتة فإنها وسائل إثراء ذات بال. بل يمكن أن يكون هذا الضيق وهذا الثبات ــ في اللواصق ــ سبيلا يفتح أمام الشاعر باب التصريف والتبديل والتغير والاحلال، أي هو سبيل يمنح الشاعر وسيلة تفوق حقيقية.

والغرض من هذا الدرس لأوليات التشكيل الصرفي تبين دور هذا التشكيل في التركيب والموسيقى الشعريين، وتبين دوره الدلالي خاصة والرمزي عامة. ودرس هذا الجانب لا يزال أوليا، لا يزيد عن تنبهات متناثرة. فربما قيل ــ من حيث صلة هذا التشكيل الصرفي بالايقاع والموسيقى الشعريين ــ إن القيام ببحث حول الصيغ الموجودة سوف يبين عن أن اللغة العربية لم تستعمل قدرا متساويا من الصيغ التي اختارتها، فقد فضلت صيغا على أخرى : فالصيغ ذات الايقاع الصاعد، أي التي تبدأ من مقطع قصير ثم تستمر على مقطع طويل «وإجمالا : الصيغ ذات الايقاع الموافق لما يسمى بالوتد المجموع، وأحرفه ثلاثة : متحركان بعدهما ساكن»، هذه الصيغ تكاثرت كلماتها إلى أقصى حد، وهي الصيغ :

فعال، وفعال، وفعال، وفعيل، وفعيل، وفعولن، وفعول.

وربما قيل كذلك إنه يتأسس على التنبه السالف ملاحظتان :

الملاحظة الأولى إنه ليس من قبيل المصادفة أن نلاحظ في الشعر إيثار الأوزان ذات الايقاع الصاعد :

الطويل :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

والكامل :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن متفاعلن

والوافر :

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن   مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

(فعولن)   (فعولن)

والبسيـــط :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

والملاحظة الثانية أن الأوزان القليلة الحظ من الشيوع تتخذ لنفسها مسلكا آخر بما اشتملت من عنصر ثابت في وحدتها الايقاعية. هذه الأوزان هي : الخفيف، والرمل، والمنسرح، والمديد.

ويمكن إجمال ذلك بأن نلاحظ في العربية ــ من الجانب الصرفي ــ نموا كبيرا في الصيغ ذات الايقاع الصاعد، وأن نلاحظ من ناحية أخرى في شعر هذه العربية حظا كبيرا، بل أكبر الحظ للأوزان ذات الايقاع الصاعد، والمقارنة بين هذين الجانبين من أهم ما ينبغي أن يكون(24).

فهذه إذن تنبهات أولية وجزئية تعين ــ بفحصها واستكمال صحيحها وضبط طرائق بحثه ــ على الكشف عن طاقات الصوت والصيغة وإمكاناتهما الجمالية عامة والشعرية خاصة. وهي تنبهات تشير في ذات الوقت إلى أن درس هذه الطاقات والامكانات لا يزال في أوله على الرغم من وجود موروث صوتي وصرفي هائل، لكن هذا الموروث ــ وهو ذخيرة أساسية لنهوض الدراسة الأسلوبية ولنشوء علم جمال أدبي ــ لم تتجاوز غاياته بعامة التوصيل اللغوي إلى التشكيل الجمالي الذي نطلبه اليوم لاقامة درس علمي لجماليات اللغة.

هنا ــ في «الصوت» و«الصيغة» من عناصر التركيب ــ وجهتنا التي تقف عند حدود الخطة التي يصنعها علم الجمال الأدبي لدرس إمكانات عناصر التركيب اللغوي من الوجهة الجمالية. فليست وجهتنا درس كل من هذه العناصر درسا مستوعبا لكافة إمكاناته وطاقاته ولوجهة الأقدمين في تناوله ولخطة أصحاب علم الجمال الأدبي لدرسه.

فهذه لا ينهض بها درس واحد ولا دارس واحد. وإنما كانت وقفتنا عند تلك التنبهات الأولية في «الصوت» و«الصيغة» لأن درس الدور الجمالي لهذين العنصرين في بنية العمل الأدبي لا يزال في خطواته الأولى، وقد كان مسعانا أن يقف الباحثون على هذا المنحى من الدرس هذا عن التوجه الجمالي في درس «الصوت» و«الصيغة».

أما «العلاقة» ــ وهي العنصر الثالث من عناصر التركيب ــ فدرسها ينهض على أن النظام النحوي في العمل الأدبي عامة والشعري خاصة جماليات تتبدى في طرائق نظم الكلمات وهيئات التأليف بينها، وفي أركان الجملة وخصائصها، وفي «تفاعل» كل

ذلك، وفي «فاعليته» وآثاره في بنية القصيدة من الجهتين التركيبية والرمزية. وفي درس هذا النظام النحوي تراث عربي قديم واسع، وحسبنا هنا أن نشير منه ــ ولسنا بمؤرخين له ــ إلى الوعي بدور طرائق نظم الكلمات وخصائص تأليف الجمل في التعبير الأدبي، وحسبنا أيضا أن تتوجه إشارتنا في هذا الأمر إلى جهود ابن جني «ت 392 هـ»، والباقلاني «ت 403 هـ»، وعبد القاهر الجرجاني «ت 471 هـ».

لقد رد الباقلاني وجوها من إعجاز القرآن الكريم إلى طرائق «نظمه»، ونظر عبد القاهر إلى الشعر العربي من جهة «النظم» أيضا، وتوسع في هذا نظرا وتطبيقا فبلغ غاية بعيدة. وينصرف هذا التراث القديم ــ النحوي واللغوي والبلاغي والنقدي ــ إلى جوانب من إمكانات النظام النحوي وطاقاته وهي جوانب أساسية في الدرس الجمالي، وتغيب فيه جوانب أخرى يلتفت إليها علم الجمال الأدبي. ونقف ــ هنا ــ عند ما يتصل بالشعر.

لقد درس عبد القاهر بأصالة نادرة ــ في كتابيه : «دلائل الاعجاز»، و«أسرار البلاغة» ــ النظام النحوي وأركان الجملة. وفصل عناصر هذا الدرس إلى تقديم وتأخير، وحذف وذكر، وتعريف وتنكير، وقصر، واختصاص، وفصل ووصل، وإضمار وإظهار، ووقف عند وظائف أدوات العطف ومواقعها... الخ. وعند عبد القاهر فصل بين لفظ ومعنى، وقول بسبق المعنى على اللفظ. يقول إنك تقتفي في نظم الكلم آثار المعاني وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس[25].

وإنه لا يتصور أن تعرف للفظ موضعا من غير أن تعرف معناه، ولا أن تتوخى في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيبا ونظما. وأنك تتوخى الترتيب في المعاني، وتعمل الفكر هناك. فإذا تم لك ذلك أتبعتها الألفاظ، وقفوت بها آثارها، وأنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكرا في ترتيب الألفاظ. بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني، وتابعة لها، ولا حقة بها، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس، عمل بمواقع الالفاظ الدالة عليها في النطق[26].

لكن عبد القاهر يدع هذا إلى تأصيل «النظم»، فلا يرى الكلمة الا في «علاقة»، ولا يرى العلاقات في الجملة الشعرية الا من جهة أنها أدوار جمالية. لا تتفاضل الالفاظ ــ لديه ــ من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة[27].

فإنك تجد متى شئت الرجلين قد استعملا كلما بأعيانها ثم ترى هذا فرع السماك، وترى ذاك قد لصق بالحضيض. فلو كانت الكلمة إذا حسنت حسنت من حيث هي لفظ، وإذا استحقت المزية والشرف استحقت ذلك في ذاتها وعلى انفرادها،

دون أن يكون السبب في ذلك حال لها مع أخواتها المجاورة لها في النظم، لما اختلف بها الحال ولكانت إما أن تحسن أبدا، أولا تحسن أبدا(28).

ويمضي عبد القاهر في كتابيه ليدل على الوظائف الجمالية للأوضاع النحوية للكلمات وليبرز في النظام النحوي أصولا ودقائق هامة لـ «وحدة الجملة» في التعبير الأدبي عامة والشعري خاصة.

إن صاحب علم الجمال الأدبي يبدأ من هذا التراث ــ تراث عبد القاهر وسابقيه ولاحقيه من النحاة واللغويين والنقاد العرب الأقدمين ــ ليدرس «العلاقة» درسا جديدا ــ بأساس علمي ومنهجي جديد ــ يكشف عن التفاعل بين عناصر النظام النحوي، وعن تفاعل هذه العناصر وعناصر الأنظمة اللغوية الأخرى ــ أنظمة الأصوات، وأنظمة الصيغ ــ كما يكشف عن فاعلية هذا النظام وآثاره في «وحدة القصيدة» من جهات الايقاع والتركيب والدلالة الرمزية.

وهكذا بدا «التركيب» في أنظمة «أصوات» و«صيغ» و«علاقات»، كما بدا أنه ــ التركيب ــ ليس محصلة لتجاور عناصر هذه الانظمة ومكوناتها، وإنما بدا محصلة لتفاعل بينها متمايزة ولفاعلية لها متآزرة. ولقد ذكرنا ــ في موضع سابق ــ أن الكل يفسر أجزاءه. أي أن التركيب يفسر الدور الجمالي لكل عنصر من تلك العناصر في كل من الأنظمة اللغوية، كما أن الدور الجمالي لكل عنصر لا يتحقق إلا إذا كان متجها إلى إقامة التركيب. ليس لأي عنصر في نظام من تلك الأنظمة اللغوية دور جمالي بمعزل عن العناصر الأخرى المكونة لذات النظام اللغوي.

فالأدوار الجمالية لعناصر كل نظام لغوي إنما تتبدى في علاقات هذه العناصر بعضها بالبعض الآخر، وفي تفاعلها وتآزرها وهذا هو نفس الشأن في النظام اللغوي. فليس لأي من تلك الأنظمة اللغوية دور جمالي بمعزل عن الانظمة الأخرى المكونة لذات العمل الشعري. فالأدوار الجمالية لهذه الأنظمة إنما تتبدى في علاقاتها المتبادلة.

معنى الكلام هنا أن الخلق الشعري ــ كيفية تعامل الشاعر مع اللغة ــ إنما يتبدى في توجيه العناصر إلى موضعها في نظامها، وفي توجيه الأنظمة إلى علاقاتها في تركيبها، تحقيقا للتفاعل بين هذه العناصر والانظمة، وتحقيقا لفاعلية هذه العناصر والانظمة في إقامة البنية الكاملة للعمل الشعري.

هذا من جهة التركيب. وليس ثمة ــ في القصيدة ــ من شيء خارج عناصر التركيب وعملها. فالتصوير نشاط لغوي غير مفارق للتركيب، بل إن نشاط عناصر

التركيب وعملها هو نشاط تصويري أصلا. الصور الشعرية أوسع بكثير مما وقف عنده البلاغيون الأقدمون من وجوه (مجازية).

إن الدرس الأسلوبي الحديث يتخذ من ذلك الموروث البلاغي ركيزة أساسية، لكن هذا الدرس الحديث يستخلص جماليات تلك الطرائق «المجازية» ـــ التشبيه والاستعارة ـــ من خصائص تركيبها ومن أدوارها الجمالية في بنية القصيدة دلالتهاالرمزية، ثم يكشف عن صور شعرية في غير تلك الطرائق، إذ يبرز «التصوير» في عمل كافة الأنظمة اللغوية ـــ الأصوات، الصيغ، العلاقات ـــ في القصيدة.

ويمكن أن نقول هنا عن دور «المجاز» القديم بالنسبة إلى «الصورة» ما قلناه عن دور «العروض» القديم بالنسبة إلى «الموسيقى» : يفسر الدرس الحديث وجوه «المجاز» وأسس «العروض» بعمل الانظمة اللغوية وحقائق التركيب، وينتهي إلى الكشف ـــ في اللغة ـــ عن طاقات تصويرية وموسيقية تتضمن «المجاز» و«العروض» وتتجاوزهما. فالصورة الشعرية أوسع بكثير من المجاز، والموسيقى الشعرية أوسع بكثير من العروض.

كانت هذه الحدود تتصل بالجهود الأولى لأصحاب علم الجمال الأدبي عامة، وفي الفصل الأخير عرضنا لهذه الجهود في مجال الشعر خاصة. وهناك جهود أسلوبية أولية في مجالات أدب الرواية والمسرحية والقصة القصيرة. والأصل في كل هذه الجهود بيان جهد الفنان من عمله الفني ذاته وبعد هذا الأصل ينفصل ـــ فلسفيا ـــ أصحاب علم الجمال الأدبي إلى فريقين : فريق المثاليين ـــ وفي الصدارة منهم الوضعيون ـــ ويقف عند بنية التشكيل. وفريق الماديين ويجد «وحدة» العمل الفني في جدل بنية التشكيل وبنية الموقف، ويفسر البنيتين جميعا بالبنية التاريخية للمجتمع.

مراجع وهوامش

الفصــل الرابــع

1 ــ من الوجهة الفلسفية «الكل يفسر أجزاءه»، راجع :

المواد «18 ــ 28 ــ 49» في المجلد الأولى من مجموعة (GB).

والمواد (23 ــ 66 ــ 78 ــ 96) في المجلد الثاني من نفس المجموعة.

وفي نفس الامر راجع كذلك الفصل السادس «ص 161» من :

Claude Levi Struss : The Savage mind, London, 1968.

ــ ومن الوجهة الجمالية «**دلالة بنية التشكيل الجمالي على بنية الموقف**»، راجع : بحث «D.B» Sotut في مجموعة : «Men and cultures» المشار إليها في موضع سابق.

وبحث Gotz Wienold وبحث Peter Madsen المشار إليها في دورية (Poetics).

ومواضع متعددة من الفصل الأول في كتاب لوسيان جولدمان The hidden god

ــ ومن الوجهة اللغوية (**التركيب محصلة لنشاط الأنظمة اللغوية**)، راجع : الفصل الثاني (ص 65) من كتاب : The word and verbal art وبحث William O. Hendricks بعنوان (Linguistic contributions to miterary science) بالمجلد السابع (سنة 1973م) من دورية (Poetics) . وبحث Halliday (M. A. K.) بعنوان : (language structure and language function) في : John lyons (editor) : new horizons in linguistics. Penguin books, London, 1970.

2 ــ راجع عن مدرسة (براغ) اللغوية) :

Vachek (J) : The linguistic school of Prague, Bloomington, 1966.

وراجع عن المدرسة (السوفيتية) :

— Thomas, L L, The liaguistic Theories of N. Ja. Marr Berkeley, 1957.

3 ــ عن دور البحث الغوى الحديث في نشوء (علم الأسلوب) خاصة و (علم الجمال الأدبي) عامة، راجع : بحث William O. Hendricks المشار إليه في دورية (Poetics) ، وراجع كذلك في نفس العدد من الدورية بحث : Werner Abraham, Kurt Braunmuller الذي كتباه بعنوان : (towords a theory of style and metaphor)

وراجع كذلك مقدمة René Wellek لكتاب : .The Word and Verbal art

وكذلك كتاب : Hough, Graham : style and stylistics, London, Routledge and — Kegan paul, 1969.

4 ــ كتب إبراهيم أنيس تصديرات لأعداد من (مجلة مجمع اللغة العربية) عن إمكانات العقل الألكتروني (الكومبيوتر) ــ ويقترح بعض العلماء له اسم : الحساب الآلي ــ ومجالات تطبيقه في البحوث اللغوية، ويعرض أنيس في هذه التصديرات جهدا اشترك فيه مع علي حلمي موسى للوقوف على ملامح جديدة في نسيج الكلمة العربية على أساس إحصائيات في الحروف الأصلية لمواد اللغة العربية، إحصاءات الجذور للغة العربية بوساطة الحساب الآلي، وتمت أجزاء من هذا العمل مستمدة موادها من معجمين قديمين هما : (صحاح اللغة) للجوهرى، (ولسان العرب) لابن منظور. ويشير أنيس إلى أنه اهتدى بهذه الجداول الاحصائية الى تفسيرات لظواهر في اللغة العربية.

ويعرض ملخصاً لبحث له تبين منه ــ معتمدا هذه الاحصاءات ــ أن التفسير العلمى للظاهرة التي سماها القدماء من علماء العربية (القلب المكاني) هو اختلاف نسبة الشيوع بين السلاسل الصوتية للجذور.

راجع الأجزاء، الثاني والعشرين (نوفمبر 1971م)، والتاسع والعشرين (مارس 1972م)، والثلاثين (نوفمبر 1972م) من (مجلة مجمع اللغة العربية).

5 ــ راجع في هذا الأمر الأول **(مواجهة الشاعر لمستوى تطور لغة جماعته في عصره)** :
المقالة الخامسة والأربعين في المجلد الثاني، والمقالة التاسعة والستين في المجلد الثالث، من مجموعة (G. B.) .
وبحث Pteer Madsen المشار إليه في دورية (Poetics)
وبحث فريمان Freeman : (linguistic apdroaches to literature) في مجموعة : linguistics and literary Style (1970)
ومواضع متعددة من الفصل الأول في كتاب : The word and verbal art

6 ــ وراجع في هذا الأمر الثاني **(مواجهة الشاعر لتراث التشكيل اللغوى في شعر الجماعة)** :
بحث Werner Abraham, Kurt Braunmuller في دورية (Poetics) ومواضع متعددة من الفصلين الثاني والثالث في كتاب : style and stylistics
والصفحات من 65 الى 73 في : The word and verbal art
7 ــ ماريو باي : أسس علم اللغة، ترجمة أحمد مختار عمر، نشر جامعة طرابلس، 1973م، ص 1
8 ــ عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب، ص 22.
9 ــ إبراهيم أنيس : من أسرار اللغة، الأنجلو المصرية، الطبعة 1972م، ص 138.
10 ــ عبد المنعم تليمة وعبد الحكيم راضى : النقد العربي، الجهاز المركزي للكتب الجامعية، سنة 1977 م صفحات 456 ــ 457 ــ 459
11 ــ مصطفى ناصف : نظرية المعنى في النقد العربي، دار القلم، سنة 1965م، ص 126.
12 ــ نفسه، صفحات 131، 140، 142.
13 ــ راجع في هذه الموازاة الرمزية بوساطة التنظيم اللفظي :
من ص 172 إلى ص 176. وص 376، وما بعدها في كتاب لوسيان جولدمان :
The hidden god.
وبحث Werner Abraham, Kurt Braunmuller في دورية (poetics).
وبحث Peter Madsen في الدورية نفسها.
ولاحظ هذه المصطلحات :
ــ في اللغة :

مماثلة assimilation ــ لغة طبقة class language

التعرف اللغوي language identification ــ تغير دلالى semantic change

ــ وفي النقد :

صورة التركيب figure of speech التركيب التعبيري syntagma ــ تركيب الكلمات word order

راجع : التطور التاريخي لتلك المصطلحات في المجلدين الثاني والثالث من مجموعة (G. B.)

وراجع كذلك : Shipley, (J.) : dictionary of world literature, New york, 1970. —

— Wellek (R) : concpts of criticism, London, 1963,

14 ــ راجع ص 588 وما بعدها من : Criticism : The major texts

ومن ص 65 إلى ص 73 في : The word and verbal art

وفصل موكاروفسكي Mukarovsky في : critical theory since plato

15 ــ جراهام هو : مقالة في النقد، ترجمة محيى الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق، 1973م، ص 162.

16 ــ راجع :

بحث Gotz Wienold وبحث Peter Madsen المشار إليهما في دورية (Poetics).

ومواضع متعددة في الفصلين الثاني والثالث في كتاب : style and stylistics

17 ــ استفدت هنا بصورة أساسية من مجموعة موكاروفسكي : The word and verbal art

ومن بحث Hendricks المشار اليه في دورية (Poetics)

ومن بحث Halliday المشار إليه في : new horizons in linguistics

18 ــ ماريو باي : أسس علم اللغة، ص 52.

19 ــ هنرى فليش اليسوعى : العربية الفصحى، نحو بناء لغوى جديد، تعريب وتحقيق عبد الصبور شاهين، بيروت. 1966 م.

الهامش (1) ص 29 : يعتمد المؤلف هنا تفسير E. Benveniste لمصطلح (تركيب Structure) ويقره ويدعم به تفسير بلومفيلد Bloomfield الذي أخذ به أغلب اللغويين الأمريكيين.

20 ــ ماريو باي : أسس علم اللغة، ص 52، ص 53.

21 ــ هنرى فليش اليسوعى : التفكير الصوتي عند العرب في ضوء سر صناعة الاعراب لابن جنى. تعريب وتحقيق عبد الصبور شاهين. مجلة مجمع اللغة العربية، الجزء (23)، سنة 1968، ص 53.

22 ــ المرجع نفسه.

23 ــ بدأ الدرس الحديث ــ في جهود عرب ومستشرقين ــ الطريق الى أن تَبَيُّنَ الطاقات الموسيقية للغة العربية متحققة في الشعر العربي.

وكانت الخطوة الأولى على هذا الطريق هي فهم جديد لعروض الخليل في ظل نتائج علم اللغة وعلم الموسيقى الحديث.

وكانت الخطوة الثانية هي الكشف ــ في اللغة العربية ــ عن طاقات وإمكانات موسيقية تتضمن ذلك العروض الخليلي وتتجاوزه الى ضروب من الايقاع تنشأ من الكيفية الخاصة التي يتعامل بها الشاعر مع عناصر التركيب اللغوى من أصوات وصيغ وعلاقات.

كانت ركيزة هذه الدراسات علمي اللغة والموسيقى، واستعان بعض أصحابها بما يصطنعه العلماء من معامل وجداول وطرائق كمية وإحصائية.

ونقصد بالدراسات (التمهيدية) الجهود التي مهدت السبيل الى الدرس اللغوى لعروض الخليل وقدمت تحليلات لغوية أولية للبحور.

ونقصد بالجهود (التيسيرية) تلك التي تصطنع طرائق حديثة لتيسير توصيل ذلك العروض الخليلى القديم.

أما الدراسات (التأصيلية) فهي التي تحاول الوصول الى فهم جديد للعروض الخليلى وتنهض محاولتها على أسس لغوية وموسيقية حديثة، ثم تكشف عن أن ذلك العروض جزء من طاقات العربية وإمكاناتها الموسيقية :

كان إبراهيم أنيس من أوائل العرب المحدثين الذين صرفوا جهودهم إلى علم اللغة الحديث، والى التمهيد لدرس ظواهر العربية وأصواتها وصيغها ولهجاتها حسب نتائج هذا العلم. وفي دراساته المتصلة بتلك المجالات اهتمامات واضحة بالشعر العربي، وإشارات موفقة إلى ضرورة درس هذا الفن بوصف الأصوات وخصائص المقاطع ودور النبر.

ولكن كل هذه كانت مقدمات لم تؤصل ولم تواصل لتصل الى نتائجها. إذ لم يتخط أنيس في كتابه (موسيقى الشعر) التحليل والاحصاء التقليديين لأوزان الخليل والتتبع التاريخي الأولى لهذه الأوزان حتى العصر الحديث.

وهذا عمل هام يمهد للدرس الصوتي والموسيقي والاحصائي، ولكنه لم يبرز الأسس اللغوية لعمل الخليل، ولم يبعد بموسيقى الشعر الى أوسع من ذلك العمل.

راجع لإبراهيم أنيس ــ إلى جانب كتبه في الأصوات واللغة واللهجات ــ كتاب :

ــ موسيقى الشعر، الأنجلو المصرية، الطبعة الخامسة، 1978م.

ومن أبرز المحاولات (التيسيرية) محاولة محمد طارق الكاتب :

وأساس هذه المحاولة أن صاحبها وضع جداول لتكون ميزانا لبحور الشعر في تفاعيله وعلله وزحافاته، وذلك بتحويل التفاعيل الخليلية إلى أرقام ثنائية، وغايته تيسير معرفة وزن البيت وبحره ونوعه بتحويل الحروف المتحركة والساكنة الى أرقام ثنائية ثم الرجوع الى تلك الجداول.

ويقول إنه اهتدى الى أن العلاقة التي تربط بين موازين الشعر العربي والرياضيات هي أن وزن الشعر العربي مبنى على التفعيلات حيث تتوالى الأحرف المتحركة والساكنة بأسلوب ونمط خاصين، بينما يوجد في الرياضيات ما يعرف بالأرقام الثنائية التي يمكن بوساطتها تمثيل أي عدد بالرقمين (صفر) و (واحد)، فيمكننا إذا تمثيل الحرف المتحرك في الشعر العربي بالصفر والحرف الساكن بالواحد.

ويتقدم صاحب المحاولة خطوة أخرى الى التيسير باستعمال الحساب الآلي. فعنده أن وضع موازين الشعر العربي لأبحر الخليل على شكل جداول تحتوى على أرقام تدل على هذه الموازين، يجعل بالامكان استعمال الحسابات الالكترونية لغرض تدقيق وزن أي بيت من الشعر العربي، طالما كان البيت موزونا ضمن ما تحتويه هذه الجداول من أنواع البحور، واستعمال الحسابات الالكترونية ــ عنده ــ لايجاد موازين الشعر العربي قد يكون مقدمة لتفهم تركيب الشعر ومعانيه.

وواضح أن محاولة محمد طارق الكاتب ــ على أهميتها ــ تيسيرية وليست تفسيرية، إذ أن غايتها تيسير توصيل مقررات العروض الخليلى، لا تيسير هذه المقررات نفسها ولا تفسيرها.

راجع :

ــ محمد طارق الكاتب : موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية، البصرة، الطبعة الأولى، سنة 1971 م

ومن المحاولات (التأصيلية) اثنتان :

1 ــ تقوم محاولة شكرى محمد عياد على إعادة النظر في علم العروض بدراسته على أساس من علم الموسيقى وعلم الأصوات، ونقله من المعيارية الى الوصفية. وتطلب هذه الوجهة مباحث لم يتعرض لها العروض القديم : درس خصائص الاصوات والمقاطع وطبيعة النبر في اللغة العربية، ودرس الايقاع وصلته بالوزن الشعري بالبحث في موازين الشعر العربي حسب معرفة دقيقة لأصول الموسيقى النظرية مع لمح ما بين الشعر والموسيقى من فروق في استخدام الايقاع. ووجه هذان الأمران ــ نتائج علمى الأصوات والموسيقى ــ صاحب المحاولة الى مدخلين متداخلين لدراسة العروض العربي.

الأول هو المدخل اللغوي : ويعالج فيه العروض باعتباره شكلا لغويا ينهض درسه على معرفة خصائص الأصوات اللغوية، وعلى أصل هو أن هذه الأصوات اللغوية لا قيمة عروضية لها إلا إذا انتظمت على أساس موسيقى.

ولما كانت الوحدة الزمنية في العروض هي المقاطع اللغوية، فإن صاحب المحاولة يأخذ بما أخذت به الدراسات الحديثة للشعر العربي. فقد نظرت هذه الدراسات ــ وأهمها لمستشرقين ــ الى الأجزاء التي ردت إليها التفاعيل ــ وهي الأسباب والأوتاد ــ فوجدتها غير صالحة لتحليل الأصوات اللغوية وتحول أصحاب هذه الدراسات الى (المقاطع)، ورأوا أن هذه الوحدات المستعملة في تحليل الأصوات اللغوية، على اختلاف اللغات، هي أصلح ما تنقسم إليه التفاعيل.

وقد هيأ لهم اعتبار المقاطع أساس الأوزان العربية وضعا جديداً للعروض العربي يكشف عما فيه من مراعاة النسب، ولم يكن التقسيم إلى أسباب وأوتاد أو الى متحركات وسواكن قادرا على كشف هذه النسب، التي لا تقوم أوزان الشعر في أي لغة من اللغات، بغيرها.

وينفى شكرى عياد كون اللغة العربية لغة نبرية وكون عروضها عروضا نبرياً، ويميل إلى اعتبارها لغة كمية. ولا يعنى أن العربية خالية من النبر ولا أن النبر لا دور له في العروض العربي. فقيمة النبر في موسيقى الشعر العربي ــ عنده ــ هي أنه يفسح المجال للشاعر لتنويع الايقاع، أو أنه يمكن الشاعر من إحداث التأثير الذي يريده بإيقاع التوافق والتنافر بين عدد من العناصر التي تؤلف معا موسيقية الشعر.

وعنده أن دراسة النبر اللغوى ليست وحدها كل ما نحتاج إليه لفهم الطبيعة الموسيقية للشعر العربي، فقد وجد أن موسيقى الشعر تتأثر بعامل لغوى هام آخر، وهو التنغيم أو تغير درجات الصوت.

الثاني هو المدخل الموسيقى : ويبحث فيه صاحب المحاولة الايقاع وصلته بالوزن الشعرى، ويدعو الى الاسترشاد بالموازين الموسيقية في دراسة الموازين الشعرية. ويميز بين الوزن الشعرى والايقاع الشعرى، فالأول أخص من الثاني، فليس الوزن إلا قسما من الايقاع والايقاع نسب زمنية.

ويقوم الايقاع الشعرى على دعامتين من الكم والنبر، مهما تختلف وظيفة كل منهما في أعاريض اللغات المختلفة. ويتبع الايقاع الشعرى خصائص اللغة التي يقال فيها الشعر.

وقد لعب طول المقاطع وقصرها دورا هاما في بعض اللغات فاق أهمية النبر نفسه، وإن كان النبر ــ في الأصل ــ من أهم أسباب الطول. ففي مثل هذه اللغات يصبح العامل الأهم في الايقاع هو مراعاة النسب العددية بين الأصوات.

واختلاف هذه النسب العددية، وكذلك اختلاف مواضع النبر، هما منشأ (الأوزان) المختلفة. والايقاع الخاص لوازم من الأوزان يأتي من الترتيب الخاص المطرد لمقاطع هذا الوزن أو أزمنته. الايقاع ــ إذن ــ اسم جنس والوزن نوع منه.

وكذلك يستعمل الايقاع أحيانا الدلالة على وجود التناسب مطلقا وأحيانا أخرى لابراز هذا التناسب وتحقيق وجوده.

وتقويما للعروض القديم — من هذه الجهة — يرى شكرى عياد في تفاعيل الخليل تصويرا للأوزان العربية يمكن إستخدامه والاستفادة منه، وإن كانت غير مسعفة ببيان طبيعة الايقاع في هذه الأوزان. كذلك يرى في قواعد الزحاف والعلة في هذه التفاعيل ظواهر مستقرأة من الشعر العربي، ولا يمكن نقضها الا باستقراء مماثل أو أوسع. فقواعد العروض الخليلى — عنده — أشبه بإطار نحاول ملأه بدراسة الايقاع ودراسة الايقاع هي الأهم، لأنها يمكن أن تعطى القوانين الكلية لموسيقى الشعر العربي، فنعرف علل القواعد الجزئية التي يرصدها العروض الخليلى، ونتبين ما بينها من ارتباط، ومقدار ما فيها من تسجيل واقعى لظواهر الأوزان الشعرية، وما فيها من فروض نظرية لا صلة لها بهذا الواقع، ويمكننا — من ثمة — أن نتبين إمكان الزيادة في هذه القواعد أو النقص منها.

راجع :

— شكرى محمد عياد : موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، الطبعة الأولى، 1968 م.

2 — وتقوم محاولة كمال أبو ديب على اتخاذ النبر ودوره في خلق الايقاع أساسا للبحث.

ويقدم صاحب المحاول أسسا نظرية لتحليل إيقاع الشعر العربي باستخدام النوى (— 5، — — 5، — — — 5) أو (فا، علن، علتن).

ويرى أنه بهذه النوى يمكن وصف التشكلات المعروفة في الشعر العربي. لكن الواضح — كما يقول — أن حركة الايقاع وعلاقات النوى فيه، حركة أفقية تفرضها طبيعة اللغة ذاتها بكونها تتابعات صوتية.

ويرى أن الشعر العربي يقوم على نظام إيقاعى ذي أسس معقدة يلعب تركيب النوى والعلاقة بين هذه النوى، والنبر المجرد النابع من هذه العلاقة، أدوارا جوهرية في صياغتها.

ويعرض فرضية في طبيعة النبر اللغوى في العربية، وعلى أساس هذه الفرضية يتبنى طريقة في تحديد مواقع النبر الشعرى المجرد في التشكلات الايقاعية في الشعر العربي.

ثم يدرس نماذج النبر الشعرى التي تنتج من اتباع الطريقة المتبناة في التحليل ويحلل العلاقة المعقدة بين النبرين اللغوى والشعرى (والنبر البنيوى)، وينتهى إلى أن الصورة الايقاعية الكلية لبيت من الشعر هي تبلور التفاعل بين أنواع النبر الثلاثة في إطار تركيب النوى فيه.

راجع :

— كمال أبو ديب : في البنية الايقاعية للشعر العربي (نحو بديل جذرى لعروض الخليل، ومقدمة في علم الايقاع المقارن)، بيروت، دار العلم للايين، الطبعة الأولى، 1974م.

24 — رجعنا في هذا الفرض، وهذه الملاحظات حول (الصيغة) إلى :

— هنرى فليش اليسوعى : العربية الفصحى، صفحات 53، 56، 93، 188.

25 — عبد القاهر الجرجاني. دلائل الاعجاز، نشرة رشيد رضا، المنار، الطبعة الرابعة، ص 40.

26 — نفسه ص 44.

27 — نفسه ص 38.

28 — نفسه ص 39، ص 40.

الفهارس

فهرست تحليلى

الفصـــل الأول

التعـرف الجمالـى

(كيفية التعامل الجمالى مع الواقع مدخل إلى طبيعة الصلة الجمالية به)
ص 9 ــ ص 96

الماهية الاجتماعية لعلاقات البشر بالطبيعة، وصياغة مفهومي (الواقع) و (المجتمع).

الماهية الجمالية للفن وصياغة مفهومي (الجمال) و (الفن). الواقع أعم من المجتمع، والجمال أعم من الفن.

المفهوم الصحيح للواقع ولطبيعة الصلة الجمالية به مدخل إلى المفهوم الصحيح للمجتمع ولطبيعة صلة الفن به.

(1)

كل صلة بالواقع (الذي يضم الطبيعي والاجتماعي) صلة اجتماعية.
الجمال في الطبيعة والمجتمع.
الجمال في الطبيعة.
الجمال في المجتمع.
العلاقة بين الجمال في الطبية والجمال في المجتمع.
بيدي (الواقع) من عناصره الجمالية بقدر تقدم البشر في علاقاتهم بالطبيعة وفي علاقاتهم الاجتماعية.

(2)

وجود العناصر والخصائص والصفات الجمالية موضوعى لا يتوقف على الوعى به، إذ هو وجود مستقل عن إرادة البشر وإدراكهم ومعرفتهم.

يرتبط الوعى الجمالى بالتقويم الجمالى الذي يتغير من طور الى طور.

(3)

عملية التعرف الجمالى أساسية في الحياة البشرية.

ثلاث مشكلات عملية وفكرية في طبيعة التعرف والتقويم الجماليين.
منحنيات في البحث.
الحصول والوصول بين التحقق في الذهن والتحقق بالتشكيل.
لكل من التعرف والتقويم تاريخ اجتماعي محدود بخبرة الجماعة.

(4)

حد التعرف وحدوده. هو السبيل الى عمليتي التجريد والتعميم.
التآزر هو الأساس الأول للتعرف.
تآزر بين الحواس المدركة والمستدعية وتآزر بين الصفات المدركة
آلتعرف سبيل بيان الخصوصية والنوعية.
التعرف سبيل **المعرفة**، وليس سبيل **الصلة**.

(5)

أساس (الصلة) التقويم وهو ثمرة الاحساس.
الفيصل في الاحساس لأثر صفات المدرك الموضوعية وعناصره على حواس المدرك المتلقية والمستدعية. نتيجة التعرف (التعميم)، ونتيجة الاحساس (التخصيص).

ينتهى كل إحساس بتقويم يحدده، ويكون الاحساس جماليا إذا انتهى بتقويم جمالى.

الصلة الجمالية هي تعامل جمالى مع الواقع.
هذه الصلة ذات طابع اجتماعي.

الفصـــل الثانـي

المعرفـة الجماليـة

(النوعية مدخل إلى الماهية)
ص 27 ــ ص 60

معيار صحة المحتوى المعرفي لثمرة الادراك والتفسير. المعرفة ليست (علماً) ولكنها (المادة) العقلية والفكرية للعلماء.

معيار سلامة التقويم الجمالى.

العلم والفـن :

نفى التضاد بينهما وتمييز كل منهما.

تمييز المعرفة الجمالية.

موقف نقدى من المناهج الفكرية في تمييزها للمعرفة الجمالية.

المثالية الموضوعية والمثالية الذاتية.

الماديون الميتافيزيقيـون

العلم يتجاوز طلب (الواقع في الفن) إلى طلب (الفن في الواقع).

عناصر (الموقف) في العمل الفني لا تبدو إلا بقرائن تشكيلية.

خصائص (الجمالى) وخصائص (الفنى).

(1)

الصلة الجمالية ذات (طبيعة) فردية ذاتية و (طوابع) اجتماعية.

ثمرة الصلة الجمالية تشارك في تكوين المثل الجمالى الأعلى للجماعة

العلاقة بين الصلة الجمالية والعلاقات الاجتماعية من ناحية وبين الصلة الجمالية وصور البناء الثقافي المختلفة من ناحية ثانية :

نشوء الصلة الجمالية ونشوء المثل الجمالى الأعلى.
أنشأ النشاط العلمى الحاجات الجمالية.
ولد (الفعل) (الانفعال)
الخبرة الجمالية ثمرة لكيفية تعامل خاص مع الواقع.
الوعي بالتجانس والتالف.
الوعي بحقيقة (التناظر)
الوعي بحقيقة (التناغم والانسجام).
الوعي بحقيقة (التناسب).
الوعي بحقيقة (الايقاع).
الوجوه الأخرى (التنافر. النشاز. التناقض... الخ).
من علاقات العناصر.
الصلة الجمالية تنزع الى التعديل والتغير والتثوير.

(2)

الجمالى أشمل من الفنى.
(تاريخ الفن) لا (يشخص) كل العناصر والخصائص والصفات الجمالية.
التعرف الجمالى كالعمل الفني في طبيعتهما، والمثل الأعلى الجمالى كالتاريخ الفني في تاريخيتهما.
التاريخ الفني للجماعة عاكس بمراحله، للمراحل التاريخية في حياة هذه الجماعة.
مشكلات نظرية ومنهجية في التأريخ للفن.

أولا : مشكلة (الاستقلال النسبي) لتطور صور الثقافة.

ثانيا : مشكلة (خصوصية الظاهرة الفنية) بين صور الثقافة المختلفة، وصلة هذه الخصوصية بالاتجاه الأساسي في البناء الثقافي من ناحية، وبقوانين التطور التاريخي لهذا المجتمع أو ذاك من ناحية ثانية.

تاريخان متعاقبان للفن :

في الأول كان المنتَج (جماله في نفعه)، وفي الثانية كان المنتج (نفعه في جماله).
تصور (منهجية) ضابطة للتأريخ للفن.

الفصـــل الثالـث

العــارف الجمالــي

(الدور النوعي مدخل إلى المهمة)
ص 71 ــ ص 97

يدور المعترك الفكري والمنهجي الراهن حول (علم الفن).
المبدأ الموجه الان هو درس الظاهرة الفنية في ذاتها ثم في علاقاتها.
إن المشـكل الذي يواجه الفنان مشـكل تشـكيلي.
تقويم ثمرات النهج التأملي في درس الفن وفي التأريخ له :

التوازن الأخلاقي عند الكلاسـيكيين، التوازن النفسي والاجتماعي عند الرومانسيين، التوازن السلوكي عند الوضعيين.

المدخل الصحيح في أمرين : صلة الفنان بعمله الفني، من جهة طبيعة التعرف الجمالى، وصلة الفنان بجمهوره، من جهة المعرفة الجمالية :

(1)

صلة الفنان بعمله الفني من جهة التعرف الجمالى :

ينهض الفن ببناء رمزى مواز للبناء الاجتماعي، حيث يبرز في هذه الموازاة ــ تشـكيلا ــ كل ما يمور به الواقع.

يميل التاريخ الفنى الى التسـكين والتجميد والمحافظة، ويميل العمل الفني الى التعديل والتثوير والتغيير.

تنازع بين عناصر الموقف في العمل الفني من ناحية وحقائق تشكيل هذه العناصر في ذات العمل الفني من ناحية ثانية

وتنازع بين حقائق التشكيل في العمل الفني من ناحية وتقاليد التاريخ الفني من ناحية ثانية، وتنازع بين تشكيل جمالى في العمل الفني يسعى إلى التحرير من ناحية وتشكيل تاريخي اجتماعي في الواقع يسعى الى التقييد من ناحية ثانية.

احتراز حول الأساس المثالى الذي يجعل من (التمييز) أصلا (للتعارض).

واحتراز حول اجتهاد من اجتهادات الفكر المادى يتصل بالجدل — في العمل الفني — بين الموقف وتشكيله ومغزى ذلك في صلة الفردى بالاجتماعي.

لا يبين الموقف — حتى لصاحبه الفنان — إلا بعد تشكيله.
إشكالية الفنان إشكالية (تشكيل) لا إشكالية (توصيل).
التشكيل مدخل الى الموقف وليس العكس.

(2)

صلة الفنان بجمهوره من جهة طبيعة المعرفة الجمالية :

(الفن في الواقع) لا (الواقع في الفن).

ليس ثمة مثل سابق للعمل الفني، وليس ثمة مثال ينتهى إليه.

إن القواعد الفنية والأصول والمبادىء الجمالية والتقاليد الفنية لا تضع (نمطاً) لعمل فني لم يوجد بعد إنما يتم النمط بتمام التشكيل.

صلة الفردى بالتاريخي :

ما هو تاريخي يقترن بمرحلة استراتيجية كاملة من حياة الجماعة.
التاريخى مفسر للفردى.

صلة الجمالى بالأخلاقي : إذا صحت المواجهة التشكيلية فإن هذا يعنى اتحاد الوعى الجمالى بالوعى التاريخي الاجتماعي لدى الفنان، وإذا صح — في العمل الفني — التشكيل والموقف فان هذا يعنى اتحاد الجمالى بالأخلاقى لدى الفنان. الفن في سبيل الحرية.

الفصـــل الرابـع

المعـروف الجمالـي

(كيفـية التعامل مع الأداة مدخل الى التشـكيل)
ص 9 ـــ ص 1

يختلف الشعر والنثر في (الكيفية) التي يتعامل بها كل منهمامع أداة واحدة هي اللغة.

الأخلاقيون والجماليون ويخافون العلم. السبيل القويم هو البدء بالماهيات.
ماهية الشعر هي (كيفية) خاصة في التعامل مع أداة عامة.
(بنية التشـكيل الجمالى) لها دلالتها النهائية التي تبرز في (بنية الموقف).
القصيدة (بنية) لغوية مركبة يكشـف تفاعل عناصرها عن موقف الشاعر.
وحدة القصيـدة : ثمرة للجدل بين (بينة التشـكيل) و (بنية الموقف).
القصيدة (بنية) لغوية مركبة يكشـف تفاعل عناصرها عن موقف الشاعر.
وحدة القصيـدة : ثمرة للجدل بين (بنية التشـكيل) و (بنية الموقف).

يخلق النشاط اللغوى في القصيدة (أنظمة) لغوية ـــ من الأصوات والصيـغ والعلاقات ينتج (التركيب) من تفاعلها وتآزرها.

أدوار (دلالية) هي الجانب الثاني من السياق الشعري.
نجاح الشاعر في أن يجعل النشاط اللغوى (نشاطاً خالقاً).أي أن يكون بعض تلك الأنظمة اللغوية (صوراً) وأن تكون كافة تلك الأنظمة اللغوية (أنظمة رمزية).

يوجه الفعل الخالق للنشاط اللغوى كل عنصر الى موضعه من نظامه، كما يوجه كل نظام الى علاقته بغيره، محددا للسياق الشعرى وجهته نحو البناء الشعري الكامل.

ليست القصيدة نصاً لغوياً ولكنها كيفية خاصة في التعامل مع اللغة، وليس صاحب علم الجمال الأدبي عالم لغة،ولكن علم اللغة الحديث أداة أولى لتأسيس (علم الأسلوب) خاصة و (علم الجمال الأدبي) عامة.

(1)

يواجه الشاغر أمرين : مستوى تطور لغة جماعته في عصره، وتراث التشكيل اللغوى في شعر الجماعة :

تسعى القصيدة الى الوجود (التشكيل الجمالى) من خلال الموجود (الواقع اللغوى).

إن صفة (الجدة) التي نصف بها كيفية تعامل الشاعر مع أداته اللغوية، ليست مطلقة، وإنما هي محكومة (بمنطق) هو المفسر للتاريخ الشعري وللتقاليد الشعرية.

معنى تفرد العمل الشعرى. الشعر الحديث يفسر الشعر القديم.

دفع فكرة (الأغراض الشعرية).

(2)

القصيدة بنية رمزية يقيمها (تنظيم لفظي) ليس على نمط تنظيم الواقع الماثل، وإنما هو على نمط الصلات المتبادلة — والمتجادلة — في جوهر ذلك الواقع وحقيقته.

يقيم الشعر موازاته الرمزية للواقع بالكلمات.

ويقوم تنظيم الكلمات في القصيدة على الوعي بالتناظر والتناغم والتناسب والايقاع، وعلى الوعى بوجوهها الأخرى من تنافر ونشوز وتناقض.

يسيطر إيقاع العمل الشعرى (قبل تشكيله) على الشاعر، ويسيطر الشاعر على الكلمات ليشكل بها هذا العمل.

إن الشاعر موجه بإيقاع مسيطر يطلب تشكيله، وعمل الشاعر، أن يلبى، بأن يخضع الكلمات لمطالب هذا التشكيل.

يتجاوز الشعر بالكلمات مدلولاتها المنطقية وطوابعها الاشارية، إذ ليست الكلمات ــ في الشعر ــ علامات بل هي كائنات. ليست (الاغراض) هي خالقة القصائد، وإنما خالقة القصائد هي (تشكيلات الكلمات).

يبدي نزوع الايقاع الى التشكل القيم الموسيقية للكلمات : ليست وحدات مفردات وإنما أنظمة وتشكيلات.

(3)

الشعر كيفية لغوية خاصة.

يتعامل الشاعر مع اللغة العادية بكيفية غير عادية.

لا يتعامل الشاعر مع (النظام) العادى للغة.

إن الشعراء لا يخلقون الشعر فحسب، بل إنهم ليخلقون اللغة أيضا.

يخالف الشعر نظاما لغويا (قياسيا)، لينتهى إلى نظام لغوى له (قياسه).

لا يخلق الشاعر (كلمات) وإنما يخلق (علاقات).

(التوصيل) غاية النظام اللغوى العادي، و (التجميل) دخيل على النظام اللغوى العادى وعلى النظام اللغوى الشعرى، أما (التشكيل) فمهمة الشاعر وسبيله الى الجمال.

التوجه العلمي : درس طبيعة الأنظمة والعلاقات اللغوية، ودرس نشاط السياق والتركيب والبنية في العمل الشعري :

من جهة طبيعة الأنظمة والعلاقات اللغوية :

الاجتهاد لبيان (ماهية) للغة الشعر و (مهمة) لها.

الماهية فاعلية خلاقة تجعل من نشاط اللغة خالقا لأنظمة وعلاقات وتراكيب وبنيات ذات دلالات رمزية.

اللغة الشعرية لا تخلق الشعر فحسب، بل إنها تخلق اللغة العادية ذاتها، لأن ما يخلقه الشعراء يشيع ويستقر في النظام اللغوى العادي.

والمهمة ــ التشكيل ــ تتحقق بالريادة الى الخلق اللغوى الجديد.

تنازع ـــ في كل عمل شعرى ـــ بين التوصيل وهو الأساس في ماهية اللغة العادية، والتشكيل وهو الأساس في ماهية اللغة الشعرية.

ومن جهة نشاط السياق والتركيب والبنية في العمل الشعري :

دور الأنظمة والعلاقات اللغوية في تحقيق مهمة الشعر.

تازر النشاطين اللغويين التركيبي والتصويري لخلق البنية والدلالة الرمزيتين.

التركيب والتصوير ليسا نشاطين منفصلين.

الاشتقاق التاريخي لكلمة Structure

التركيب : (صوت) و (صيغة) و (علاقة).

الصوت : التشكيل الصوتي عماد الموسيقى الشعرية ومفسرها، وهو يتجاوز بها المقررات العروضية.

طاقات (الصوت اللغوى) وإمكانات الوحدات الصوتية اللغوية (المقاطع) في إقامة الايقاع الشعرى.

دور (النبر) في تفجير الامكانات الموسيقية للغة.

الصيغة : صلة التغيرات التي تعترى صيغ الكلمات ـــ التغيرات الداخلية، واللواحق والسوابق التصريفية (الالصاق) ـــ بالتركيب والموسيقى الشعريين وبكيفية الاستخدام الشعرى للغة عامة :

لم تستعمل العربية قدرا متساويا من الصيغ، وإنما فضلت صيغا على أخرى.

الصيغ ذات الايقاع الصاعد.

يلاحظ في الشعر ايثار الاوزان ذات الايقاع الصاعد.

العلاقة : للنظام النحوي في العمل الأدبي عامة والشعري خاصة جماليات تتبدى في طرائق نظم الكلمات وهيئات التأليف بينها، وفي أركان الجملة وخصائصها، وفي (تفاعل) كل ذلك، وفي (فاعليته) واثاره في بنية القصيدة من الجهتين التركيبية والرمزية.

(النظم) عند عبد القاهر الجرجاني : لا يرى الكلمة الا في (علاقة)، ولا يرى (العلاقات) في الجملة الشعرية الا من جهة أنها أدوار جمالية.

التراث الجمالى القديم (وحدة الجملة الشعرية)، علم الجمالى الأدبي (وحدة العمل الشعرى).

فهرست عام



- جرب حظك مع سمك القرش - مسرحية : يوسف فاضل
- حركية الرأسمالية : ف. بروديل - ترجمة محمد البكري
- التراث بين السلطان والتاريخ : عزيز العظمة
- الصمت الناطق (قصص) : خناثة بنونة .
- سوسيولوجيا الغزل العربي : الشعر العذري نموذجاً : الطاهر لبيب
- الأغنية الشعبية الجديدة (ظاهرة ناس الغيوان) : حنون مبارك
- الوعي الذاتي : د. برهان غليون
- قبل السقوط : فرج فودة
- ويكون إحراق أسمائه الآتية (شعر) : محمد السرغيني
- في الحب والحب العذري : د. صادق جلال العظم
- المعرفة والجنس من الحداثة إلى التراث : عبد الصمد الديالمي
- مداخل الى علم الجمال الأدبي : عبد المنعم تليمة



طبع بـ : قرطبة دار قرطبة للطباعة والنشر - ١٥ ، زنقة بيروت . بلفدير - الدار البيضاء

هذا الكتاب

«لقد حاولت في بحث سابق («مقدمة في نظرية الأدب») أن أضع بين يدي القارىء العربي صورة الانتقال من «فلسفة الفن» إلى «علم الفن»، وأردت في ذلك البحث أن أقوم فلسفات الفن تقويماً علمياً. وأضع اليوم بين يدي هذا القارىء صورة أخرى، هي صورة الانتقال من التقويم العلمي لفلسفة الفن إلى الأصول الفلسفية لعلم الفن. وتنهض هذه الأصول الفلسفية على نتائج توصل إليها الباحثون والعلماء الذين يؤسسون هذا العلم. ولا ريب في أن التعريف بهذه الأصول إنما يفتح المجال واسعاً للتقويمات والدراسات النقدية التطبيقية في التراث العربي الشعري والأدبي عامة.

وهذه الصفحات التي أضعها بين يدي القارىء العربي، هي بعض مما بدأت تثمره جهود الباحثين في قسم اللغة العربية وآدابها (كلية الآداب ـ جامعة القاهرة) في اتجاه الدرس العلمي للتراث العربي الأدبي».

عبد المنعم تليمة



منشورات عيون المقالات : ص. ب. ٦٧١٩، سيدي عثمان، الدار البيضاء ٥٤.

طبع بـ : دار قرطبة للطباعة والنشر. ١٥، زنقة بيروت. بلفدير. الدار البيضاء